Fiedler C. 180

Katechismus der Dramaturgie.

Katechismus

der

Dramaturgie.

PROF. H. G. FIEDLER.

Von

Robert Prölß.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

1877

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY
- 1 FEB 1944
OF OXFORD

Vorwort.

Die Kunstlehre hat die Kunst zur Voraussetzung. Sie entwickelt sich an derselben und in Wechselwirkung mit ihr. Indem nun hier der Versuch gemacht werden sollte, das ganze Gebiet der Dramaturgie, wenn auch nur in einem kurzen Abrisse zu behandeln, schien es daher förderlich, daß es in dem Zusammenhange mit der geschichtlichen Entwicklung des Dramas geschehe und ein kurzer Ueberblick derselben vorausgeschickt werde. Bei dem beschränkten Raum, der hierfür zur Verfügung stand, konnte freilich nach beiden Seiten hin nicht an Vollständigkeit, sondern nur an die Hervorhebung des Wesentlichen und Bedeutenden gedacht werden; auch dürfte der Umstand, daß es hier wohl zum ersten Mal unternommen wird, die Lehre vom Drama ihrem ganzen Umfange nach und in diesem Zusammenhange zur Darstellung zu bringen, vielleicht einigen

Anſpruch auf eine nachſichtige Beurtheilung geben. Wenn ich ſchon hierdurch einem gefühlten Bedürfniſſe zu begegnen glaubte, ſo war ich doch zugleich noch bemüht, ſelbſt in dem vergönnten engen Rahmen meinem Gegenſtande neue und anregende Geſichtspunkte abzugewinnen, um dieſem Werkchen in allen betheiligtem Kreiſen eine freundliche Aufnahme zu ſichern.

Dresden, im December 1876.

Der Verfaſſer.

PROF. H. G. FIEDLER.

Inhaltsverzeichniß.

Erſter Theil.

Geſchichtlicher Ueberblick.

Erſtes Kapitel.

Spuren und Anfänge der dramatiſchen Dichtung. Chineſen — Inder — Aegypter.

Seite

§ 1. Allgemeines 3
§ 2. Das Drama der Chineſen 4
§ 3. Das Drama der Inder 7
§ 4. Spuren dramatiſcher Dichtung bei den Aegyptern . . 12

Zweites Kapitel.

Das Drama der Griechen.

§ 5. Allgemeines 14
§ 6. Die griechiſche Tragödie 17
§ 7. Die Tetralogie und das Satyrſpiel 27
§ 8. Die griechiſche Komödie 29
§ 9. Die ältere Komödie 30
§ 10. Die mittlere und die neue Komödie 35
§ 11. Das Theater und ſeine Einrichtung 39

Drittes Kapitel.

Das Drama der Römer.

§ 12. Allgemeines 46
§ 13. Die römiſche Tragödie 48
§ 14. Die römiſche Komödie 51
§ 15. Die Mimen und Pantomimen 54
§ 16. Das Theater und Theaterweſen 56

Viertes Kapitel.

Das Drama des Mittelalters.

Seite

§ 17. Allgemeines 59
§ 18. Anfänge des mittelalterlichen Dramas 61
§ 19. Mysterienspiele und Moralitäten 65
§ 20. Anfänge des weltlichen Dramas 71

Fünftes Kapitel.

Das Drama der romanischen Völker.

I. Das Drama der Spanier.

§ 21. Allgemeines 73
§ 22. Anfänge und erste Entwicklung des spanischen Dramas bis Lope de Vega 77
§ 23. Das spanische Drama von Lope de Vega bis Calderon 83
§ 24. Uebergang des volksthümlichen spanischen Dramas in das höfische 88
§ 25. Das Drama des Calderon 92
§ 26. Nachblüthe des spanischen Dramas 95
§ 27. Verfall und neueste Entwicklung des spanischen Dramas 96

II. Das Drama der Italiener.

§ 28. Allgemeines 99
§ 29. Anfänge des weltlichen italienischen Dramas. Das akademische Drama und die Volksspiele bis zu den Anfängen der Oper 101
§ 30. Entstehung der Oper. Das neuere italienische Drama. Politische Richtung desselben 108

III. Das Drama der Franzosen.

§ 31. Anfänge des neueren Dramas unter Einfluß der Italiener und Spanier 114
§ 32. Die classische Tragödie der Franzosen 118
§ 33. Das Lustspiel von Molière bis zur Entstehung der französischen Oper 121
§ 34. Das französische Drama seit Voltaire. Die politisch-sociale und die empfindsame Natürlichkeitsrichtung desselben . 125
§ 35. Entwicklung des französischen Dramas von der ersten Revolution bis auf unsere Tage 130

Sechstes Kapitel.

Das Drama der germanischen Völker.

I. Das Drama der Engländer.

§ 36. Entwicklung des weltlichen Dramas 133
§ 37. Das Shakespeare'sche Drama 141

Seite

§ 38. Das englische Drama von Ben Jonson bis zur Schließung der Bühnen durch die Puritaner 149
§ 39. Das englische Drama von der Restauration bis auf unsere Tage 153

II. Das Drama der Deutschen.

§ 40. Hans Sachs und die englischen Komödianten . . . 156
§ 41. Die Wandertruppen und die Gottsched'sche Bühnenreform. 161
§ 42. Das Lessing'sche Drama und dessen Dramaturgie . . 165
§ 43. Das deutsche Drama unter dem Einflusse Goethe's und Schiller's 169
§ 44. Die romantische Schule 174
§ 45. Neueste Entwicklung 176

III. Das Drama der Holländer und Skandinavier.

§ 46. Das Drama der Holländer 179
§ 47. Das Drama der Dänen, Schweden und Norweger. . 180

Zweiter Theil.

Theorie des Dramas.

Erstes Kapitel.

Allgemeines.

§ 1. Begriff des Dramatischen. Verhältniß desselben zum Lyrischen und Epischen 182
§ 2. Begriff der dramatischen Handlung. Der dramatische Charakter. Der dramatische Conflict 189
§ 3. Theile des Dramas. Aufbau und Gliederung. Einheit derselben 192
§ 4. Einheit und Harmonie der Behandlung. Der dramatische Stil 198
§ 5. Das Drama in dem Verhältniß zur Naturwahrheit und zur historischen Wahrheit 200
§ 6. Das Drama in der Totalität seiner Darstellungsmittel und seiner Veranschaulichung 205

Zweites Kapitel.

Die dramatische Dichtkunst.

§ 7. Von der Sprache und dem Tone als ihren Darstellungsmitteln. Metrik, Accentuation und Rhythmik. Prosa und Vers 207
§ 8. Idealismus und Realismus, Formalismus und Naturalismus im Drama 212

Seite

§ 9. Vom Zwecke des Dramas 215
§ 10. Ernste und heitere Weltanschauung. Das Tragische und das Komische. Die Verbindung beider Anschauungen in dem Humor 221
§ 11. Organisation und Motivirung des Dramas 232
§ 12. Von den verschiedenen Formen des Dramas im Allgemeinen 235
§ 13. Formen des Dramas, welche wesentlich durch die Grundstimmung der dichterischen Anschauung bestimmt sind. Tragödie und Komödie. — Das humoristische Drama. — Die Tragikomödie und das Satyrspiel. — Das Schauspiel und Lustspiel. — Die Posse und die Burleske. 236
§ 14. Formen des Dramas, welche aus den verschiedenen Verhältnissen hervorgehen, in denen die ideelle Bedeutung zu der sinnlichen Erscheinung desselben steht. Das symbolische und das allegorische Drama. (Die Moralitäten und Mysterienspiele. — Das Märchen. — Die Zauberposse.) Das satirische Drama. — Die Parodie und die Travestie. — Das Satyrspiel und die Hilarotragödie. — Die Mimen. — Die commedia dell' arte und die Burleske 238
§ 15. Formen des Dramas, welche durch das Vorherrschen der einen oder anderen der bei der künstlerischen Thätigkeit mitwirkenden Geistesvermögen entstehen. Das phantastische Drama. — Das religiöse, ethische und sentimentale Drama (das kirchliche, das moralisirende Drama, das Rührstück). — Das satirische und das lehrhafte Drama 241
§ 16. Formen des Dramas, welche überwiegend auf der, sei es unmittelbaren, sei es nur mittelbaren Ueberlieferung dramatischer Formen beruhen. Die nationalen Stile und Schulen. — Das classische und das romantische Drama. — Das akademische Drama (die commedia erudita, die Schulkomödie, die classische Tragödie der Franzosen). — Die Haupt- und Staatsaction . . . 244
§ 17. Formen des Dramas, welche wesentlich aus der Wechselwirkung der verschiedenen Künste hervorgingen. Plastischer und malerischer Charakter des Dramas 245
§ 18. Formen des Dramas, welche überwiegend durch außerkünstlerische Einflüsse bestimmt worden sind. Das religiöse Drama der Griechen. — Die kirchlichen Spiele. — Die Moralitäten. — Das höfische Drama. — Das politische, sociale und lehrhafte Drama. — Das Tendenzdrama 248

Seite

§ 19. Formen des Dramas, welche überwiegend auf die Originalität der einzelnen dichterischen Individualität zurückzuführen sind 249

§ 20. Formen des Dramas, welche vorzugsweise durch die Natur des Stoffs bestimmt werden 251

§ 21. Formen des Dramas, welche durch Hervorhebung einzelner Momente desselben entstehen. Das Charakterstück. — Das Situationsstück. — Das Intriguenstück. — Das Schicksalsdrama. — Das Conversationsstück. — Das Ausstattungsstück 251

§ 22. Formen des Dramas, welche vorzugsweise durch die damit beabsichtigten Wirkungen bestimmt werden . . 253

§ 23. Formen des Dramas, welche durch Abstraction von einem bestimmten Theil der dramatischen Darstellungsmittel entstanden sind. Das Maskendrama der Griechen. — Die Mimen und Pantomimen. — Die italienische Maske. — Der englische dumb-show. — Das Stegreifspiel. — Das Ballet 254

Drittes Kapitel.

Von der Musik im Drama.

§ 24. Das Verhältniß der Musik zur Dichtkunst und Schauspielkunst im Drama 256

§ 25. Von den Formen, welche durch die Verbindung der Musik mit der Dichtkunst und der Schauspielkunst im Drama entstanden 260

§ 26. Einwirkung der Oper auf die Entwicklung des Dramas 261

Viertes Kapitel.

Von der Kunst des Schauspielers.

§ 27. Die Mittel derselben 262

§ 28. Die schauspielerische Aufgabe im Allgemeinen und der Empfindungsausdruck im Besonderen 264

§ 29. Von der Sprache und dem Tone des dramatischen Darstellers. Die Athmung 266

§ 30. Von dem technischen Theile der Sprache des dramatischen Darstellers. Wortsinn und Wortlaut. — Aussprache. — Dialekt. — Wohllaut. — Der Redeton und die Betonung. — Der Wort-, Sinn- und Empfindungsaccent. — Der Accent des Verses und Rhythmus. — Hebung und Senkung der Rede 269

§ 31. Der dramatische Vortrag. Grundton und Tonfarbe. — Tempo und Intervalle. — Hebung und Senkung. — Accente und Rhythmus 273

Seite

§ 32. Vom mimetiſchen Theile der Schauſpielkunſt. Mienenſpiel und Geſte 277
§ 33. Von der körperlichen Erſcheinung. Maske, Haltung, Gang. 279
§ 34. Von dem Verhältniſſe des mimetiſchen Theiles der ſchauſpieleriſchen Beredſamkeit zur Rede. Die ſymboliſchen und allegoriſchen Bewegungen 281
§ 35. Von dem Verhältniß des Schauſpielers zur dramatiſchen Dichtung 284
§ 36. Von dem Verhältniß des Schauſpielers zu ſeinen Mitſpielern. Das Enſemble. — Das ſtumme Spiel. — Die Rollenfächer und das Rollenmonopol. — Das Virtuoſenthum. 288
§ 37. Von dem Verhältniſſe des Schauſpielers zum Publicum. Der Applaus und die Claque. 292
§ 38. Idealismus und Realismus, Formalismus und Naturalismus in der Schauſpielkunſt. Stil und Manier . 296

Fünftes Kapitel.

Das Theater.

§ 39. Allgemeines 298
§ 40. Vom ſceniſchen Apparate der Bühne 299
§ 41. Die Theaterverwaltung 301
§ 42. Die artiſtiſche Leitung des Theaters 304
§ 43. Von dem Verhältniß des Theaters zur Dichtung . . 305
§ 44. Vom Verhältniß des Theaters zum Schauſpieler . . 309
§ 45. Die Inſcenirung der dramatiſchen Dichtung 311
§ 46. Das Repertoir 313
§ 47. Von der Einwirkung, welche die Entwicklung der ſceniſchen Mittel auf den Geſchmack und die Entwicklung der dramatiſchen Dichtung ausgeübt hat. 314
§ 48. Die verſchiedenen Formen der Theaterunternehmungen . 316
§ 49. Das Verhältniß des Theaters zum Staate 318

Regiſter 322

Katechismus der Dramaturgie.

Erster Theil.

Geschichtlicher Ueberblick.

Erstes Kapitel.

Spuren und Anfänge der dramatischen Dichtung. Chinesen — Inder — Aegypter.

§ 1. Allgemeines.

Spuren dramatischer Dichtung lassen sich bis tief in das Alterthum hinein verfolgen. Ihrem Wesen nach setzt sie jedoch schon immer die Entwicklung der lyrischen und epischen Dichtung bis zu einem gewissen Grade voraus, da sie aus Elementen beider sich bildet. Im Uebrigen ist man geneigt, ihren Ursprung zurückzuführen, theils auf ein im Menschen sich regendes Bedürfniß, seine Empfindungen und Vorstellungen, besonders die religiösen, in sinnenfälliger Weise zu bedeutsamem, feierlichen Ausdruck zu bringen, theils auf einen tief in der Natur des Menschen begründeten Nachahmungs- und Gestaltungstrieb, der seine äußere Anregung in dem Vergnügen findet, das er durch derartige Hervorbringungen in Andren erweckt. Nicht bei allen Völkern des Alterthums hat sich bei solchen Voraussetzungen eine dramatische Dichtung ausgebildet. Außer den Griechen und italischen Völkern haben nur die Chinesen und Inder ein selbständiges Drama hervorgebracht, möglicherweise aber auch die Aegypter wenigstens den Ansatz dazu aus sich entwickelt. — Jene haben uns sogar eine reiche

dramatiſche Literatur überliefert, deren Anfänge ſich weithin verfolgen laſſen. Was dagegen die Aegypter betrifft, ſo hat man bis jetzt kaum mehr, als die Spuren ſolcher Anfänge entdeckt. Die dramatiſche Literatur der Chineſen und Inder iſt deshalb von allgemeinerem Intereſſe, weil einerſeits das chineſiſche Drama das einzige iſt, das, wie es ſcheint, gleich im Entſtehen eine durchaus realiſtiſche Richtung genommen hat, andererſeits das der Inder in einer, wenn auch entfernten inneren Verwandtſchaft zu dem Geiſte der germaniſchen Dichtung und, unabhängig von der Entſtehung des Chriſtenthums, in einem ähnlichen Gegenſatze wie dieſe zu der Poeſie der Griechen ſteht: in dem Gegenſatze des Romantiſchen zum Claſſiſchen. — Die vermeintlichen Spuren einer dramatiſchen Dichtung bei den Aegyptern verdienen aber deshalb Berückſichtigung, weil die Cultur der Griechen unzweifelhaft Anregung und Nahrung von der Cultur der Aegypter empfing.

§ 2. Das Drama der Chineſen.

Die ganze Geiſtescultur der Chineſen iſt im Weſentlichen Verſtandescultur. Obſchon frühzeitig zu raſcher Entwicklung gekommen, iſt ſie daher auch bald wieder erſtarrt. Götterlos, ohne Mythologie, iſt dieſes Volk auch ohne Epos geblieben. Es erſetzt dieſen Mangel durch eine reiche Literatur von Erzählungen, Novellen, Romanen. Auch ſeine lyriſche Dichtung iſt, obſchon reich, doch beſchränkt. Der Shi-king, das dritte ſeiner fünf heiligen Bücher, iſt das älteſte chineſiſche Liederbuch und beſteht aus Nationalliedern, Lobgeſängen und Hymnen. Unter den ſpäteren Dichtern iſt Li-Tai-Pé der berühmteſte, er beſingt auch Liebe und Wein. — Obſchon die Sage von einem Myſteriumsdrama der Chineſen berichtet, ſo weiß man urkundlich doch nur von einem weltlichen Drama. Schon 1800 Jahre v. Chr. mag es denſelben Charakter platteſter Nachahmung des Lebens und roher Unzüchtigkeit gehabt haben, den man noch heute meiſtens an ihm beobachtet, da der um dieſe Zeit regierende Kaiſer Tſching-Thang aus dem Grunde geprieſen wurde, weil er die Bühnenſpiele aufhob, die wohl nur in Stegreifſpielen, Poſſenreißereien und Burlesken beſtanden. Sie wurden indeß bald wieder aufgenommen. Im erſten Jahrhundert

n. Chr. fanden Berührungen mit den Indern ſtatt. Eine Geſandtſchaft der letzteren machte die Chineſen mit der Lehre des Buddha bekannt. Mit dem Buddhaismus, der eine raſche Aufnahme fand, drang auch das regelmäßige Drama der Inder ein. Die Kaiſer Wenti (581—618 n. Chr.) und Hiuen Tſong 720 n. Chr. werden als die Erfinder des regelmäßigen chineſiſchen Dramas bezeichnet. Dem Erſteren wird auch die Erfindung des Melodramas zugeſchrieben. Erſt um den Anfang des 14. Jahrhunderts ſoll aber ein ernſtes Drama entſtanden ſein. Am kaiſerlichen Hofe ſtanden noch im 17. und 18. Jahrhundert die Poſſenreißereien und obſcönen Pantomimen in Gunſt und in Blüthe; der beſſere Geſchmack war nur bei den niederen Ständen.

Obſchon das Theater immer eines der verbreitetſten und größten Vergnügen der Chineſen war und ſelbſt von Kaiſern zu Zeiten gepflegt wurde, iſt es doch lange in ſolchem Grade verachtet geblieben, daß es nur in ähnlicher Weiſe wie die öffentlichen Freudenhäuſer geduldet ward. Als daher Kaiſer Kien Long (1735—92) nichtsdeſtoweniger eine Schauſpielerin zu ſeiner Gemahlin erhob, durften fortan die Frauenrollen nur noch von Knaben und Eunuchen geſpielt werden. Erſt ſeit der Dynaſtie Yuen (1279) wurde die dramatiſche Dichtung überhaupt in die Literatur mit aufgenommen.

Stehende Theater hat es in früheren Zeiten nie, ſpäter aber nur in den größeren Städten gegeben. Die Schauſpieler ziehen im Lande umher, ſie ſpielen in Privathäuſern und Gaſthöfen oder ſchlagen wohl auch eine rohe Bühne auf. Die Ausſtattung iſt mit Ausnahme der Kleidung höchſt primitiv. Das Coſtüm wird dagegen mit antiquariſcher Genauigkeit beobachtet. Masken ſind nur im Ballet gebräuchlich. Die dramatiſche Sprache iſt die Volksſprache. Es entſpricht dem Zwecke des chineſiſchen Dramas, der entweder Unterhaltung oder Belehrung und Beſſerung iſt, daß nur die edlen Charaktere in Verſen, die Böſewichter aber in Proſa ſprechen. Der muſikaliſche Theil des Dramas, der beſonders in Ehren ſteht, iſt daher auch ein Privilegium der Unſchuld und Tugend. Dieſe zu lohnen, das Laſter zu ſtrafen,

iſt Tendenz und Ausgang aller ernſteren chineſiſchen Dramen. Die poetiſche Gerechtigkeit erſcheint dann faſt immer in der Geſtalt eines Kaiſers oder eines höheren Staatsbeamten, ihnen zur Seite ſtehen Büttel und Henker mit Bambus und Schwert. Die Stücke werden in Acte getheilt und zwar gewöhnlich in vier, doch giebt es deren auch bis zu vierzig Acten, die dann mehrere Tage ſpielen. Jede einzelne Figur führt ſich in einer Art ein, die Shakeſpeare in ſeinem „Sommernachtstraum" parodirt. Die Expoſition wird meiſt in einem Prologe gegeben. Der erſte Act enthält die Anknüpfung einer Intrigue, die mittleren deren Verwicklung, der letzte die Kataſtrophe oder Löſung. In den Zwiſchenacten macht der Schauſpieldirector die Zuſchauer mit dem Inhalte des folgenden Actes bekannt, was der Pantomime (dem Dumbshow) des altengliſchen Theaters entſpricht.

Nach Bazin laſſen ſich die Dramen der Chineſen unterſcheiden als: Hiſtoriſche und als Familien- und Gerichtsdramen, als Charakter- und Intriguenſtücke. Unter buddhiſtiſchem Einfluſſe entwickelte ſich außerdem noch ein mythologiſches und das ſogenannte Toa-ſeedrama, doch giebt es auch buddhiſtiſche Charakterſtücke, von denen: „Die im künftigen Leben zu bezahlende Schuld" als die beſte der ganzen Gattung bezeichnet wird. Realiſtik der Handlung und der Charaktere iſt im Weſentlichen der Grundzug des chineſiſchen Dramas geblieben. „In dem Beſtreben, die gemeine Wirklichkeit nachzuahmen, wie ſie leibt und lebt," (ſagt J. L. Klein in ſeiner Geſchichte des Dramas) „beſteht überhaupt das Chineſenthum in der Kunſt." Sie haben dasſelbe in einzelnen Stücken bis zur Virtuoſität ausgebildet. Doch fehlt es ihnen auch nicht an den Elementen zu einer wirklich ergreifenden Handlung. Zu dieſen Stücken gehört „Das geheimnißvolle Käſtchen", dem Voltaire das Motiv zu ſeinem „Orphelin de la Chine" entlehnte. Bedeutender noch in der Anlage iſt: „Die kleine Waiſe aus dem Hauſe des Thao". Als Muſterdrama chineſiſcher Eigenthümlichkeit darf „Die Geſchichte des Kreidezirkels" gelten. In ihm tritt die Vergeltungsmoral mit vollſter Strenge hervor. Das Geſchichtsdrama: „Der Tempel des Himmels" iſt deshalb er-

wähnenswerth, weil es beweiſt, wie ähnliche Motive bei verſchiedenen Völkern und Individuen ganz unabhängig von einander entſtehen können. Man begegnet nämlich in ihm höchſt auffälligen Anklängen an den Shakeſpeare'ſchen „Hamlet“: der Geiſtererſcheinung eines ermordeten Vaters, welcher ſeinen Sohn zur Rache auffordert, ſo wie der Verzögerung dieſer Rache, wenn auch nicht, wie bei Shakeſpeare, herbeigeführt durch innere Motive, ſondern nur durch die Verkettung äußerer Umſtände.

Mit dem buddhiſtiſchen Element trat zwar ein Zug rührender Empfindſamkeit, ein Hang zur Phantaſtik in das chineſiſche Drama ein, der jedoch nur in ſeltenen Fällen zu einiger Entwicklung gelangte.

§ 3. Das Drama der Inder.

Die dramatiſche Dichtung der Inder ſteht in dem entſchiedenſten Gegenſatze zu der der Chineſen. Herrſchte in dieſer der Verſtand in gemüthloſer Einſeitigkeit, in phantaſieloſer Beſchränktheit vor, ſo überwiegen dagegen in ihr Phantaſie und Empfindung. Wie die ganze Dichtung, wie die ganze Cultur, das Staats- und das häusliche Leben der Inder, ſo iſt auch ihr Drama von ihren religiöſen Vorſtellungen beherrſcht und aus ihnen hervorgegangen. Es war aber entſcheidend für Weſen und Geſtalt dieſes letzteren, daß deſſen Entwicklung in eine Zeit fiel, als die urſprünglichen religiöſen Vorſtellungen dieſes Volkes bereits eine Umgeſtaltung erfahren hatten, die für deſſen ganze geiſtige Entwicklung verhängnißvoll werden ſollte. Die Einheitslehre von Natur und Geiſt, wie ſie den Geſängen der beiden älteſten (vielleicht im 14. Jahrh. v. Chr. entſtandenen) „Vedas“ zu Grunde liegt, hinderte den Inder noch nicht an einer freudigeren, freieren Auffaſſung von Natur und Leben. Forderte ſie doch einzig zur Verehrung einer unſichtbar waltenden Kraft auf. Die erſte Wandlung in dieſen Anſchauungen wurde durch das noch zu den heiligen Büchern gerechnete „Geſetzbuch Menu's“ bewirkt. Die brahmaniſche, eine Verneinung des Lebens lehrende Schulphiloſophie hemmte fortan alle Weiterentwicklung der Cultur in einem Grade, der ſich am beſten aus der Thatſache ermeſſen

läßt, daß dieſes vielleicht höchſtbegabte Volk der eigentlichen Geſchichtſchreibung entbehrt. Die brahmaniſche Philoſophie wurzelt, im Gegenſatze zu den Anſchauungen der europäiſchen Völker, in der Emanationslehre. Die Weltſchöpfung Brahmas involvirt einen Abfall von ſeinem urſprünglichen Weſen, das als ein rein geiſtiges aufgefaßt wird. Schon das Entſtehen iſt eine Schuld, daher auch das ganze natürliche Leben ein fortgeſetzter Läuterungs- und Bußübungsproceß. Nach der brahmaniſchen Lehre iſt die Welt nach ihrer Erſchaffung ſich ganz und gar ſelbſt überlaſſen, jede göttliche Einwirkung auf ſie völlig ausgeſchloſſen. Die That iſt das Schickſal des Menſchen, ſein gegenwärtiger Zuſtand die Folge eines früheren Lebens. Was er leidet, leidet er nur, weil er es früher verſchuldet hat, daher er ſich auch durch Buße und ſittliches Handeln einen beſſern Zuſtand in einem folgenden Leben wieder zu erwirken vermag. Die Vorſtellung der Seelenwanderung war hiermit gegeben.

Nur von Zeit zu Zeit ſollte der Gott in der Geſtalt des Wiſchnu zur Erde kommen, um die aufgelöste Ordnung daſelbſt wiederherzuſtellen. Dieſe Vorſtellung benützte im 6. Jahrh. v. Chr. ein gewiſſer Gautama, indem er ſich als ein ſolcher Befreier und Erlöſer der Menſchen, welchen er Buddha nannte, ankündigte. Obſchon ſich ſeine Lehren nicht weſentlich von den Dogmen der Brahmanen unterſchieden, ſo bewirkten ſie doch eine große Revolution in dem ganzen Leben der Nation. Nach ihm ſollte es keinen perſönlichen Gott, ſondern nur eine Urkraft geben, welche ſich urſprünglich im Zuſtande völliger Ruhe befand. Durch den Uebergang in den Zuſtand der Bewegung ſei aus ihr die Welt erſt entſtanden. Welt und Natur erſchienen demnach als in Thätigkeit übergegangene nach dem Zuſtande der Ruhe zurückſtrebende Theile dieſer göttlichen Urkraft. Dieſer wird als das Ziel der Seelenwanderung bezeichnet. Doch ſollte auch ſchon im thätigen Leben zuweilen ein Menſch den höchſten Grad möglicher Vollkommenheit erreichen und hierdurch zum Buddha werden können, zu einem Befreier, Erlöſer, welcher den Menſchen Geſetze giebt, die bis zum Erſcheinen eines neuen Buddha Gültigkeit haben.

Es läßt ſich aus dieſer Skizze erkennen, daß die religiöſen Anſchauungen der Inder, wie verſchieden auch immer von den Lehren und Anſchauungen des Chriſtenthums, doch manche Berührungspunkte mit demſelben haben, woraus ſich erklärt, daß der Einfluß, welchen dieſe Lehren hier und dort auf die Anſchauung beider Völker ausübten, wohl im Ganzen zu ſehr verſchiedenen Ergebniſſen hinführen, im Einzelnen dagegen Erſcheinungen zeitigen mußten, welche durch ihre Aehnlichkeit überraſchen. Denn, obgleich aus ganz anderen Quellen fließend und anders gefärbt, begegnen wir hier und dort einem ähnlichen Hange zur Weltabgezogenheit und zu myſtiſcher Grübelei, einem ähnlichen innigen Verſenken in die Betrachtung der Natur, einer ähnlichen religiöſen Sehnſucht nach einem beſſeren Zuſtand in einem anderen Leben, derſelben pietätvollen Auffaſſung der Ehe und der Familie, derſelben Feinfühligkeit des Gewiſſens, dieſes „Sehers im Herzen der Menſchen", — Zügen, die ſich in der indiſchen Dichtung in einer Weiſe ſpiegeln, die ſie in einem ähnlichen Verhältniſſe wie die Dichtung der chriſtlichen Völker zu der claſſiſchen Dichtung der Griechen erſcheinen läßt, welche im Gegenſatze zu beiden, wie Friedrich Schlegel ſehr richtig bemerkt, eine zwar große, aber faſt künſtleriſch fühlloſe Ruhe athmet und oft ſelbſt noch da, wo man eine Aeußerung des tiefern Gefühls, eine Regung der Sittlichkeit oder ſelbſt des Gewiſſens erwartet, ihren Gegenſtand blos als eine Erſcheinung des Lebens auffaßt und darſtellt. Da aber bei den germaniſchen Völkern dieſer Gegenſatz um Vieles ſtärker ausgeprägt iſt, als bei den romaniſchen, ſo ſcheint der Grund jener Uebereinſtimmung nicht allein in dem Einfluſſe des Chriſtenthums liegen zu können, ſondern zugleich in einer ſtärker ausgeprägten Stammesverwandtſchaft der erſteren mit dem Volke der Inder ſelbſt.

Lange, ehe ſich bei dieſen die erſten dramatiſchen Anfänge zeigten, hatte ſich die lyriſche und epiſche Dichtung bei ihnen entwickelt und ausgebildet. Neben der hymnodiſchen Lyrik der Veden waren ſchon früh die großen epiſchen Dichtungen des „Mahabharata" und des „Ramajana" entſtanden; jene die Kämpfe der alten Helden, Götter und Rieſen, dieſe die Thaten

des Wiſchnu, in ſeiner ſiebenten Incarnation, als Rama, verherrlichend. Aus ihnen bildeten ſich epiſodiſche Dialoge heraus, die in den Pauſen des Gottesdienſtes, wahrſcheinlich begleitet von Tanz und Geſang, vorgetragen wurden. Der indiſche Name des Dramas ſcheint auf das letztere hinzuweiſen, da Nâtja auch einen mit Geberden und Worten verbundenen Tanz bezeichnet. Die Entſtehung der dramatiſchen Kunſt bei den Indern wird gewöhnlich ins 3. Jahrh. v. Chr. verlegt. Man ſchreibt ſie dem Muni Bharata zu, dem ſie Brahma ſelbſt offenbart haben ſoll. Ihre erſten Spiele dürften wohl als Myſterienſpiele zu bezeichnen ſein, die ſich allmählich zum Gottes- und Heldendrama ausbildeten. Ihm ſchloß ſich das idylliſche Königsdrama an, das ſeine Anregungen in dem berühmten Liebesidyll der „Gita Govinda“ fand. Als gefeiertſter Dichter dieſer Gattung wird Kalidaſa (2.—4. Jahrh. n. Chr.) genannt. Seine „Çakuntala“ und „Urvaſi“ ſind ausgezeichnet durch tiefe Innigkeit und naive Einfalt des Ausdrucks. An dramatiſcher Kraft ſcheint aber das heroiſche und bürgerliche Drama des Bhavabuti (um 720 n. Chr.) den Vorzug zu verdienen. „Wenn Kalidaſa als Hofpoet dichtet“, ſagt Klein am angeg. Ort, „ſo ſchlägt in Bhavabhuti's Dramen („Mâlati und Mâdhava“ und den zwei Rama-Dramen) das buddhiſtiſche Volksherz.“

Obſchon dem Drama der Inder die weſentlichen Vorausſetzungen zu ſeiner Entwicklung nicht fehlten, ſo wurde ſie doch durch die ihnen eigenthümliche Auffaſſung von Tod und Leben gehemmt. Es kommt zu keiner rechten Verſchmelzung der epiſchen und lyriſchen Elemente darin, weder zu einer wahren Tragödie, noch zu einer wahren Komödie. Nach Seiten des Komiſchen konnten die Inder es nicht über Schwänke und Parodien hinausbringen und ihre ernſten Stücke haben ohne Unterſchied einen guten Ausgang, ihre Helden leiden meiſt unſchuldig. Dagegen zeigen ſie oft eine hohe Kunſt der Charakteriſtik und eine verſtändige Planführung. In der humoriſtiſchen Verbindung ernſter und heiterer Elemente erinnern ſie zuweilen an Shakeſpeare.

Die dramatiſchen Dichtungen der Inder zerfallen in zwei Hauptclaſſen: in die Rûpaka's und die Uparûpaka's, die ſich

hauptſächlich dadurch unterſcheiden, daß die erſten auf die höheren, die anderen auf die niederen Stände berechnet ſind. Jene ſind in Sanskrit geſchrieben, bei dieſen herrſcht das Prakrit vor. Beide umfaſſen aber wieder eine größere Zahl von Unterarten. Jedes Stück beginnt und endet mit einem Gebet. Ihm folgt eine lobpreiſende Angabe des Autors und die Empfehlung des Stücks (Pûrva Ranga). Hieran reiht ſich das Vorſpiel (Praſtôvana). Goethe wurde bekanntlich durch das der „Çakuntala" zu dem Vorſpiele im „Fauſt" angeregt, das er erſt ſpäter hinzudichtete. Wie das franzöſiſche Drama, vermeidet das indiſche das Leerbleiben der Bühne; da es aber den Scenenwechſel geſtattet, ſo bedient es ſich zur Ueberleitung eines Erklärers, dem dabei meiſt eine dem Clown ähnliche Rolle zuertheilt iſt. Im Hofdrama iſt dem Helden und der Heldin eine Vertrauensperſon beigegeben. Der Vita iſt ein muſikaliſcher Genoſſe des Helden. Vidûshaka aber heißt der luſtige Rath, der jedoch nicht die Stellung eines Dieners, ſondern die eines Freundes einnimmt. — Theater beſaßen die Inder nicht, wohl aber hatten die Paläſte beſondere Spielſäle. Aus dem Vorſpiele zu „Mâlati und Mâshava" ſcheint hervorzugehen, daß die indiſchen Vorſtellungen wie die griechiſchen zeitig am Morgen begannen. In einem anderen iſt das Weſen des Dramas folgendermaßen charakteriſirt: „Es fordert gründliche Entwicklung der Leidenſchaften, Hoheit des Charakters, edlen Ausdruck, eine überraſchende Fabel und eine feingebildete Sprechweiſe". — Das konnte natürlich nur für die ernſten Stücke der Rûpaka gelten. In der dramatiſchen Sprache wechſeln die rhythmiſch behandelten Stellen mit Proſa ab, je nach dem Charakter des Sprechers, der Stimmung, der Gedanken und der Empfindungen.

Da die Leidenſchaften aus einer beſtimmten Grundſtimmung entſpringen, ſo wird auch auf ſie ein großes Gewicht gelegt. Die indiſche Dramaturgie theilt dieſelben in andauernde und vorübergehende ein. Die erſten unterſcheidet ſie als Stimmung a) des Verlangens, b) der Heiterkeit, c) der Trauer, d) des Muthes, e) der Furcht, f) der Voreingenommenheit, g) der Gleichgültigkeit, h) der Befremdung und i) als Verſtimmung. Sympathie und

Antipathie, Furcht und Mitleid zu erregen, wird hierbei als Zweck der dramatiſchen Dichtung bezeichnet.

Erſt im vorigen Jahrhundert ſind die europäiſchen Völker mit der dramatiſchen Dichtung der Inder näher bekannt geworden. Gleich jenen indiſchen Regimentern, welche, unter engliſcher Anführung in Aegypten gelandet, betend vor den alten rieſigen Denkmalen dieſes Landes niederfielen, weil ſie die Götter ihrer Heimath vor ſich zu ſehen glaubten, wurden die Gebildeten unter ihnen, beſonders die der germaniſchen Völker, durch die Ueberſetzung der „Çakuntala“ von W. Jones von einem Gefühle bewundernden Staunens ergriffen, weil ſie in der ſie ſo märchenhaft fremdartig berührenden und doch zugleich ſo zauberiſch anheimelnden Schönheit dieſer Dichtung eigene Züge immer noch wiederzuerkennen vermeinten. Denn wie tief in dem Dunkel verklungener Zeiten die gemeinſamen Stammwurzeln auch verſenkt liegen mögen, ſo laſſen ſich doch immer noch deutliche Merkmale einer tiefinneren Verwandtſchaft beider erkennen.

§ 4. Spuren dramatiſcher Dichtung bei den Aegyptern.

Ein eigentliches Drama haben die Aegypter wohl niemals beſeſſen. Dagegen ſcheint es, als ob ſich aus ihren religiöſen Culten gewiſſe dramatiſche Formen entwickelt hätten, welche bei höherer Ausbildung Anſpruch auf den Namen von Myſterien-Spielen erheben könnten. Nicht nur einzelne bildliche Darſtellungen, ſondern auch geſchichtliche Ueberlieferungen weiſen darauf hin, daß ſie ſowohl den Wechſel der Jahreszeiten, als auch die ihnen, gleichwie Kaſtenweſen und Prieſterherrſchaft, mit den Indern gemeinſame und von dieſen wohl überlieferte Vorſtellung von der Seelenwanderung, ihren Wandlungen und Läuterungen, in Scenen ſinnlich veranſchaulichten, in denen dieſe Erſcheinungen als Leidensgeſchichte von Göttern dargeſtellt wurden. So berichtet Herodot (II, 171) von einem, auf dem zunächſt der Stadt Saïs gelegenen See, nächtlich gefeierten Feſte, bei dem man die Leiden des Gottes Oſiris darſtellte. Darſtellungen dieſer Art, deren Diodor gleichfalls gedenkt, wurden ihm aber als ägyptiſche Myſterien bezeichnet.

Daß bei den Aegyptern Muſik und Geſang zur Ausbildung kamen, geht aus verſchiedenen Stellen der alten Schriftſteller hervor. Der Annahme, daß ſie einen religiöſen Charakter hatten, ſcheint aber durch eine Stelle Diodor's widerſprochen zu werden, in welcher es heißt, daß die Aegypter ſie als etwas ſittlich Verwerfliches angeſehen hätten. Da ſie aber von dieſem Schriftſteller an einem anderen Orte wieder als etwas den ägyptiſchen Göttern Wohlgefälliges bezeichnet werden, ſo kann dieſer Widerſpruch nur durch die Annahme zweier verſchiedener Arten der Muſik behoben werden, von denen die eine einen religiöſen, die andere einen weltlichen und dabei ſinnlich aufregenden Charakter hatte. Wahrſcheinlich war die hieratiſche Muſik nur von der Lyra begleitete Vocalmuſik, wogegen die weltlichen Geſänge von den Tönen der Flöte begleitet waren. Wenigſtens berichtet Herodot (II, 48), daß die phalliſchen Lieder, die die Aegypter bei ihren ländlichen Umzügen zur Feier des Oſiris, des ägyptiſchen Dionyſos, ſangen, von den Tönen der Flöte begleitet wurden.

Dieſe Umzüge hatten den Charakter übermüthigſter cyniſcher Spottluſt. Die Weiber, die ſich am Zuge betheiligten, waren mit Klappern verſehen und verhöhnten die außenſtehenden Frauen, zum Theil mit unanſtändigen Geberden. Wer möchte darin nicht das Vorbild des doriſchen Komos erkennen, den man auch in der That hierauf zurückgeführt hat. Ueberhaupt ſollen die orphiſchen und dionyſiſchen Weihen ägyptiſchen Urſprungs ſein. Der ägyptiſche Oſiriscultus war die Quelle, aus welcher den Thraciern und Kretern die Elemente der Muſik und der dramatiſchen Darſtellungskunſt zufloſſen. Als nächſter Vermittler wird gewöhnlich Orpheus genannt, dem auch die Stiftung der dionyſiſchen Weihen mit zugeſchrieben wird. Dies führt uns jedoch zu den Anfängen des griechiſchen Dramas.

Zweites Kapitel.

Das Drama der Griechen.

§ 5. Allgemeines.

Wenn die Griechen, wie wir in ihren alten Schriftſtellern leſen, ihre Götter zum Theil wirklich von den Aegyptern empfangen hätten, ſo würden ſie dieſelben doch erſt aus der ſtarren und finſteren Gebundenheit, in der ſie ihnen von dieſen einzig überliefert worden ſein konnten, erlöſt und zu der lichten und erhabenen Schönheit, zu der Freiheit der Bewegung entbunden haben, in der ſie uns in ihrer Kunſt und Dichtung entgegentreten. Läßt die jüdiſch-chriſtliche Schöpfungsgeſchichte Gott den Menſchen nach ſeinem Bilde erſchaffen, ſo war es bei den Griechen umgekehrt der Menſch, welcher nach ſeinem Bilde die Götter ſich ſchuf: für ihn war der Menſch das Maß aller Dinge.

Man ſagt, daß die Aegypter Cekrops (1582 v. Chr.) und Danaus (1511 v. Chr.) in Griechenland, jener in Attika, dieſer in Argos, einwanderten und den Bewohnern dieſer Länder die Elemente einer höheren Cultur überlieferten. Später (um 1400 v. Chr.) ſoll Orpheus die Myſterien der ägyptiſchen Todes- und Unſterblichkeitsculte in Thracien eingeführt haben. Thraciſchen Prieſterbarden (Orpheus und Melampus) wird die Stiftung der griechiſchen Geheimweihen, insbeſondere der eleuſiniſchen, zugeſchrieben.

Der Grieche verehrte ſeine Götter als die Symbole beſtimmter Natur- und Culturkräfte. Der mythenbildende Volksgeiſt brachte ſie in ähnliche Beziehungen und Verhältniſſe zu einander, als die waren, welche er im Leben der Menſchen zu beobachten hatte, indem er ihnen eine ſymboliſche Bedeutung gab. Er beruhigte ſich hierbei aber nicht, ſondern bemächtigte ſich noch der hervortretenderen Erſcheinungen des hiſtoriſchen Lebens, ſo lange dieſe ausſchließlich in den Ueberlieferungen der Sage lebten. Indem er die Schickſale der Heldengeſchlechter in unmittelbare Verbindung mit dem Walten der Götter brachte, wuchſen ſie ihm aber über das gewöhnliche Maß des Menſchlichen hinaus.

In aller Sagen- und Mythenbildung offenbart sich ein poetisches Moment. Zur eigentlichen Dichtung aber wird es erst dann, wenn es in der Sprachbildung eine feste, künstlerische Form und Gestalt gewinnt. Dies geschah bei den Griechen sehr früh in den lyrischen Gesängen priesterlicher Barden, die sich allmählich zum Hymnengesange ausbildeten. Aus diesem, in seiner Verbindung mit Tanz und Orchestik, entwickelte sich die epische Dichtung, der Heldengesang, der selbst wieder befruchtend auf die lyrische zurückwirkte. Es entstand die Elegiendichtung.

Hiermit waren nun alle Vorbedingungen zur Entwicklung einer dramatischen Dichtung gegeben. Gleich der lyrischen und epischen ging auch noch diese aus den religiösen Culten hervor. Es sind zwei dieser Culten, die hier in Betracht kommen, der des Apollo und der des Dionysos. Jener hatte sich bei den Dorern, dieser bei den Joniern ausgebildet. Aus den einfachen mimetischen Tanzgesängen, mit denen man die diesen Göttern geweihten Feste und Umzüge feierte, entwickelte sich dort der apollinische, hier der bakchische Chorgesang: der Päan und der Dithyrambos. Aus der Vereinigung beider ging das griechische Drama hervor. Von den vier Stämmen der Griechen, Dorern, Joniern, Aeolern und Achaiern, von denen ein jeder seine Stammeseigenthümlichkeiten hatte und seine eigenthümlichen Culturformen entwickelte, trug hierzu auch der dritte, die Aeoler, noch bei.

Der Päan reicht bis in das mythische Alter zurück. Schon bei Homer ist von Instrumental- und Tanzbegleitung desselben die Rede. Ein mimisches Element aber wurde ihm erst durch den Kreter Taletes in dem Hyporchem (Tanzliede) zugeführt. Es war dionysischen Ursprungs. Mit ihm kam auch die Flöte in den apollinischen Chor, der bisher nur von der Laute begleitet worden war. Ein weiterer Fortschritt zum tragischen Chor wurde durch Stesichoros (um 612) dadurch bewirkt, daß er den heroischen Sagenkreis mit zum Stoffe der Chorlyrik machte. Ungleich entscheidender war, daß Arion von Methymna (dem Hauptsitze des lesbischen Dionysoscultus) die strophische Form auf den Dithyrambos übertrug. Er stellte den Chor zuerst im Kreise um den Altar auf. Simonides aus Keos und Pin-

daros aus Theben gaben ihm aber die dreitheilige Form (Strophe, Antiſtrophe, Epode).

Der Dithyrambos iſt faſt eben ſo alt, wie der Dionyſoscultus. Arion gab ihm nicht nur die cykliſche Form, er verband ihn nicht nur mit den Formen des doriſchen Chorgeſangs, er erweiterte auch ſeinen Inhalt. Bis dahin ſcheint man bei den dem Dionyſos geweihten ländlichen Feſten dieſen nur als Weingott mit ausgelaſſenſtem Frohſinn gefeiert zu haben. Arion wendete aber nun die doriſchen Geſangsformen auch auf Geſänge an, welche den ſymboliſchen Tod des Dionyſos-Zagreus behandelten (die Zerreißung deſſelben durch die Titanen). Man hatte wohl ſchon immer dieſe Chöre tragiſche genannt. Vielleicht weil ſie bei dem feſtlichen Opfer des Bockes geſungen wurden (Tragödia, Bocksgeſang). Jetzt erhielt dieſe Benennung noch ihre beſondere Bedeutung. Der tragiſche Chor wurde nicht mehr, wie der alte dithyrambiſche, in Satyrmasken geſungen, ſondern nach doriſcher Weiſe als Männerchor. Obſchon Arion jenen zunächſt dem Landvolke überließ, glaubte er ſpäter doch einen Erſatz dafür finden zu ſollen und fügte ſeinem doriſchen Männerchor einen äoliſch-joniſchen Satyrchor an, den er jedoch nur ſprechen ließ (aber in Verſen), was zu einem Wechſel von Geſang und Rede führte. Vielleicht lag hier ſchon der Keim zu dem ſpäteren Satyrſpiel. Gewiß aber entwickelte ſich hieraus, wie aus dem antiſtrophiſchen Gegenſatze die Streitrede des attiſchen Dramas. Der Arion'ſche Chor behielt aber noch immer den rein erzählenden Charakter. Ueberhaupt konnte ſich die dramatiſche Form nicht blos aus jenem Gegenſatze des Chors entwickeln, es bedurfte dazu noch eines anderen äußeren, beſonders aber auch noch eines inneren Gegenſatzes. Der äußere bildete ſich dadurch heraus, daß der Chorführer ſich ſeinem Chor gegenüberſtellte, der innere, indem dieſer Gegenſatz ſich zum dialektiſchen Widerſpruch, zum Conflicte entwickelte. Dies vollzog Theſpis aus Ikaria in Attica fünfzig Jahre nach Arion.

§ 6. Die griechiſche Tragödie.

Thespis war der Erfinder des Schauſpielers und der Bühne. Der Schauſpieler war er, als Chorführer, ſelbſt, zur Bühne nahm er den Opfertiſch (die Thymele), um den der Chor aufgeſtellt war. Er gab dieſem die zum Viereck geordnete Stellung. Ihm wird die Theilung der Handlung in Prolog und Dialog, ſo wie die Anwendung des jambiſchen Trimeters zugeſchrieben, den Archilochos von Paros erfunden haben ſoll. Von ſeinen Dramen iſt nichts mehr übrig, als folgende Namen: „Die Prieſter", „Die Kampfſpiele des Peleus", „Die Jünglinge", „Pentheus". Man ſagt, daß Thespis drei verſchiedene Charaktere in ſeiner Perſon vereinigte, die er durch drei verſchiedene Masken individualiſirte. Den Satyrchor ſchied er aus. Pratinas gab demſelben zuerſt eine ſelbſtändige dramatiſche Form. Iſt es nicht möglich, daß ſich aus den drei Masken des Thespis die trilogiſche Form entwickelt habe, welche man ſpäter (im Satyrſpiel) wieder mit dem ausgeſtoßenen Satyrchor in ein beſtimmtes Verhältniß brachte? Vielleicht, daß ſich dies ſchon zu Thespis' Zeiten vollzog, wie ja damals dramatiſche Kämpfe ſchon ſtattfanden.

Auf Thespis folgte Chörilos, den man als König im Satyrſpiel preiſt. Man ſchreibt ihm die Einführung der Masken und Theatercoſtüme, ſo wie mehr als 150 Stücke zu, mit denen er 13 Mal ſiegte. Wichtiger noch iſt Phrynichos aus Athen. Er führte wahrſcheinlich die Frauencharaktere im Drama ein und ſoll auch die Frauenmasken erfunden haben. Bei ihm ſcheint der Chor noch immer der Held und Hauptträger des Dramas geweſen zu ſein. Er wird von Suidas als Erfinder der tragiſchen Tetralogie bezeichnet. Wenn ihm die Erfindung des zweiten Schauſpielers auch noch nicht zukommt, ſo wurde ſie doch jedenfalls ſchon von ihm angewendet. Er war ſowohl Zeitgenoſſe von Thespis, wie von Aeſchylos. „Die Phöniſſen", das letzte Stück des Dichters, mit dem Themiſtokles als Chorag ein Jahr nach der Schlacht bei Salamis ſiegte, war auf zwei Schauſpieler berechnet. Er war wohl auch der erſte, welcher den Stoff des Dramas der Zeitgeſchichte zu entlehnen wagte. Dies geſchah in der „Einnahme von Milet". Der Erfolg war ein überwältigender,

gleichwohl wurde der Dichter von der Bühne verjagt, weil er das Volk an ein ſo naheliegendes nationales Unglück erinnert hatte.

In Aeſchylos und Sophokles erreichte die dramatiſche Kunſt der Griechen ihre Blüthe. In Euripides iſt nur noch ein Fortſchritt im Einzelnen, im Ganzen aber ſchon ein Sinken bemerkbar. Es hängt dies mit der Entwickelung des nationalen Geiſtes, mit dem ſittlichen Zuſtande des Volkes zuſammen. Nur von dieſen drei tragiſchen Dichtern ſind uns eine genügende Zahl von Stücken geblieben, um uns ſowohl von ihnen, wie von der griechiſchen Tragödie überhaupt einen, wenn auch gewiß noch nicht erſchöpfenden, ſo doch zureichenden Begriff aus eigner Anſchauung bilden zu können. Obſchon durch größere Zeiträume in ihren Geburtsjahren getrennt, waren ſie doch noch Zeitgenoſſen von einander und Sophokles ſtritt mehr als einmal mit jedem der beiden Anderen um den Siegeskranz. Als Jüngling von ſechszehn Jahren wurde er wegen ſeiner Schönheit dazu erkoren, dem Chor der Jünglinge auf der Leier ſpielend vorzutanzen, welche nach der Schlacht bei Salamis um die aufgerichteten Trophäen den Päan ſangen. Aeſchylos hatte eben ſo wie in der Schlacht bei Marathon und Artemiſium, auch in dieſer Schlacht mit gekämpft. Euripides wurde am Tage derſelben geboren.

Aeſchylos, 525 v. Chr. in Eleuſis geboren, wo ſein Vater bei den Eleuſiniſchen Myſterien einem Amte vorſtand, trat in ſeinem 25. Jahre zum erſten Male in den dramatiſchen Kampfſpielen auf. 484 errang er den erſten tragiſchen Sieg. 467 kämpfte er das erſte Mal mit Sophokles, der ihm den Preis entriß. Er ſelbſt errang 13 Siege. 112 Tragödien, in 28 Tetralogien zerfallend, werden ihm zugeſchrieben. Auch noch ſeine letzte Trilogie, die „Oreſteis“, wurde gekrönt. Die letzten Jahre ſeines Lebens brachte er in Sicilien zu und ſtarb 456 zu Gela, der Sage nach durch eine Schildkröte, die ihm ein Adler auf's Haupt fallen ließ. — Sieben ſeiner Tragödien ſind uns überliefert worden: „Die Perſer“, „Prometheus“, „Die Schutzflehenden“, „Die Sieben vor Theben“, „Agamemnon“, „Die Grabſpenderinnen“, „Die Eumeniden“. Die drei letzten bilden eine Trilogie. Tiefe Religioſität, glühende Vaterlandsliebe und ein ſtarkes Freiheits-

gefühl sind die Quellen seiner dichterischen Begeisterung. Gegen sie tritt bei ihm die künstlerische Reflexion noch zurück. Der Hauptcharakterzug seiner Dichtung ist kühne Erhabenheit und strenge einfache Größe. Diese Strenge wird aber niemals zur Schroffheit, weil sie gemildert ist durch das Ebenmaß und die edle Harmonie der Verhältnisse. Das Furchtbare verirrt sich bei ihm nie bis zum Gräßlichen. Er stellt das sinnliche Leiden nur dar, um die geistige Größe des Menschen erscheinen zu lassen. Schon bei Sophokles ist das nicht immer in gleichem Maße der Fall. Einen Zug, wie jener entsetzliche, an den die Mutter ermordenden Orestes gerichtete Zuruf Elektra's: „Triff noch einmal, wenn du kannst!", würden wir bei Aeschylos vergeblich suchen. Einem so starren Begriffe von einem dem Menschen unentrinnbar vorausbestimmten Schicksale, wie er uns in dem Sophokleischen „Oedipus" entgegentritt, begegnen wir bei Aeschylos nie. Auch wird der Vergleich von des Letzteren „Leidendem Prometheus" mit ähnlichen Zuständen in des Ersteren „Ajax" oder „Herakles" den älteren Dichter im Vortheil erscheinen lassen. Zwei Momente, welche die ganze griechische Tragödie charakterisiren, treten in Aeschylos um vieles bestimmter und reiner als in seinen Nachfolgern hervor. Der plastische Charakter, welcher ihr eigen, und die Bedeutung des Chors, aus dem sie hervorging. Das erste hängt mit der großen Einfachheit, welche bei ihm die Handlung noch hat, und mit einem gewissen Mangel an dramatischer Entwickelung ihrer Motive und Charaktere zusammen, welcher bei ihm nicht selten einen Stillstand der Handlung bedingt. Selbst schon beim Lesen machen uns einzelne seiner Gestalten nur den Eindruck bewegter Statuen. Das scheint freilich in Widerspruch zu stehen mit der ungleich größeren Beweglichkeit, welche zuweilen der Chor bei ihm hat, mit der ungleich größern Bedeutung, welche er diesem gegeben. In den „Schutzflehenden" ist er noch Hauptperson; in den „Eumeniden" ist ihm die Stellung des Gegenspielers zugefallen. In den „Sieben vor Theben" erscheint er, wenn auch in untergeordneter Weise, an der Handlung noch immer betheiligt. Wir freilich, die wir die Stücke der Alten mit einer malerisch gestimmten Phantasie

leſen, dürften ſogar öfters in ſeiner Behandlung des Chors ein maleriſches Element zu erkennen vermeinen. Doch auch noch in den bewegteſten Scenen werden wir uns die Wirkung auf der Bühne der Alten als eine überwiegend plaſtiſche zu denken haben. Es iſt immer nur die der bewegten plaſtiſchen Gruppe. Die größere dramatiſche Bedeutung des Aeſchyleiſchen Chors läßt darauf ſchließen, daß auch dem muſikaliſchen Theile der Darſtellung bei ihm eine tiefere Bedeutung, als bei den ſpäteren Tragikern, gegeben war; obwohl, worauf die kunſtvolle metriſche Behandlung der Chöre ſchon hinweiſt, die Muſik ſich ſowohl dem Gedanken, wie dem Rhythmus der Dichtung überall anzuſchließen und unterzuordnen gehabt haben wird. In Bezug auf dramatiſche Entwickelung mag Aeſchylos vielfach hinter ſeinen Nachfolgern zurückſtehen, in der Kühnheit und Genialität der Conception des Ganzen, in der phantaſievollen Großartigkeit der ſceniſchen Anordnung iſt er von keinem übertroffen, wohl auch nicht erreicht worden. In ſeinem „Prometheus“ tritt Beides vielleicht am auffälligſten entgegen. In den „Schutzflehenden“ iſt das mimetiſche Element zu bedeutendſtem Ausdruck gekommen. Beide Stücke ſind von einem hohen Freiheits- und Selbſtgefühle beſeelt, das ſich in dem erſten zu erhabenem Trotze aufbäumt. Aus den „Sieben vor Theben“ weht uns ein kriegeriſcher, von Vaterlandsliebe durchglühter Geiſt entgegen, ſo daß man ſagen konnte, daß dieſe Tragödie ihm von Ares ſelbſt eingegeben worden ſei. In den „Perſern“ finden wir ein Beiſpiel von ſeiner Behandlung eines der zeitgenöſſiſchen Geſchichte angehörigen Stoffes. Es iſt lehrreich zu ſehen, wie ihn der Dichter, da er ihn nicht in der zeitlichen Ferne darſtellen konnte, wenigſtens in die *räumliche* Ferne gerückt hat, wodurch es ihm möglich wurde, die Begebenheiten in ihrer epiſchen Breite, zugleich aber auch nur in überwiegend lyriſch-epiſcher Form zur Anſchauung zu bringen. Wichtiger iſt, daß er, indem er die Thaten ſeines Volkes verherrlicht, zugleich das Mitgefühl für den Beſiegten in edelſter Weiſe in Anſpruch nimmt, ja, in den Vordergrund rückt. Die drei übrigen Dramen („Agamemnon“, „Die Grabſpenderinnen“ und die „Eumeniden“) bilden, wie ſchon geſagt, eine *Trilogie*, in

der wir wahrscheinlich das einzige, aber auch eines der schönsten Beispiele, besitzen. Nie, so weit wir es beurtheilen können, ist das Furchtbare wieder gleich gewaltig und maßvoll, wie in den „Eumeniden", behandelt, nie der Chor zu einer so bedeutenden dramatischen Wirkung wieder gebracht worden. Dieses Stück überglänzt Alles, was wir vom Theater der Alten kennen, an phantasievoller scenischer Pracht, und nebenbei hat der Dichter darin seiner Vaterstadt und seiner Vaterlandsliebe ein unvergängliches Denkmal gesetzt. Wie groß Aeschylos aber auch im Einzelnen erscheinen mag, das Größte an ihm ist die Einheit der geistigen Totalität. Selbst Sophokles, obschon er in mancher Beziehung ihn überragt und Vieles erst zur Vollendung brachte, was Aeschylos nur erstrebte, erreichte ihn hierin nicht ganz.

Sophokles wurde 496 zu Kolonos geboren. Sein Vater, ein reichbegüterter Messerschmied, ließ ihm eine sorgfältige Erziehung ertheilen. Im 25. Jahre begann er seine dramatische Laufbahn und errang 20 Mal in den Wettkämpfen den Sieg. Er soll an 130 Dramen geschrieben haben, was ihn aber nicht hinderte, sich, wie Aeschylos, an den öffentlichen Angelegenheiten zu betheiligen. Im samischen Kriege wird er als Feldherr genannt. An Geist und Körper von der Natur in ungewöhnlicher Weise bevorzugt, ermangelte er nur eines kräftigen Organs, einer volltönenden Stimme; daher er die bisher von den Dichtern festgehaltene Sitte brechen mußte, sein eigner Schauspieler zu sein. Die Trennung der Dichtkunst und Schauspielkunst vollzog sich also durch ihn. Ihm wird auch die Aufhebung der Tetralogie zugeschrieben. Aus den Didaskalien ist von ihm kein Beispiel einer solchen bekannt. Die beiden „Oedipus", die man mit der „Antigone" als Trilogie aufzufassen pflegt, sind wenigstens zu verschiedenen Zeiten und in einer anderen Reihenfolge („Antigone", „König Oedipus" und „Oedipus in Kolonos") entstanden. Er schränkte den Chor in seinem Verhältnisse zum Dialoge ein und gab ihm meist nur diejenige Stellung, in welcher er, wie A. W. Schlegel dies richtig bezeichnet hat, die Rolle eines idealen Zuschauers spielt. Das führte zu einer ungleich reicheren Entwickelung von Charakteren und Handlung. Die Motivirung, die innere Ver-

knüpfung, wurde tiefer und mannigfaltiger. Durch Einführung eines dritten Schauſpielers gewann er die Mittel zu einer reicheren, kunſtvolleren Entwicklung der Gegenſätze und dramatiſchen Conflicte. In der allmählich ſpannenden Vorbereitung der Peripetie überflügelte er Aeſchylos weit. Man hat Sophokles den frommen, heiligen Dichter genannt, und gewiß ſchuf er, gleich Aeſchylos, aus der Fülle religiöſer Begeiſterung. Der Grundzug ſeines Weſens aber war ein hohes Schönheitsgefühl, das ſich überwiegend nach der Seite des Anmuthigen neigte, und ein künſtleriſch geſtimmter Geiſt. Daß bei ſeinem Schaffen die künſtleriſche Reflexion zuweilen die dichteriſche Begeiſterung überwog, dürfte die Urſache ſein, daß wir in einzelnen ſeiner Werke einem inneren Widerſpruche begegnen, daß einzelne ſeiner Werke in einem ſolchen zu einander ſtehen. Der Gegenſatz eines mit ſtarrer Nothwendigkeit waltenden Schickſals und der Freiheit des menſchlichen Wollens bleibt bei ihm nicht ſelten (wie z. B. im „König Oedipus“) als ungelöſter und unauflöslicher Widerſpruch ſtehen. Der Gegenſatz, der hierin zwiſchen dem ebengenannten Stücke und „Philoktet“ zu beobachten iſt, dürfte aber erkennen laſſen, daß dieſer Dichter ſeine Weltanſchauung zuweilen ſeinen künſtleriſchen Abſichten unterwarf. Wir begegnen ferner in einzelnen Charakteren einer rührenden Innigkeit und Zartheit des Ausdrucks, die mit der Schroffheit und Härte anderer Züge derſelben faſt verletzend contraſtiren. Ueberall verfolgt der Dichter aber nur künſtleriſche Abſichten. Die volle reine Weihe der Kunſt iſt über all ſeine Werke verbreitet. Auch von ihnen ſind uns nur ſieben erhalten: „König Oedipus“, „Oedipus in Kolonos“, „Antigone“, „Ajax“, „Elektra“, „Die Trachinierinnen“ und „Philoktet“. Im „König Oedipus“ dürfte, was kunſtreiche Verknüpfung betrifft, wohl das Höchſte erreicht ſein, was das griechiſche Drama geleiſtet hat. In Bezug auf die Art, wie hier die Vorausſetzung ſelbſt wieder zum Hebel einer ſpannenden Handlung gemacht iſt, wie ſich an jener dieſe entwickelt, iſt dieſe Tragödie ein niemals wieder erreichtes Meiſterwerk, wennſchon der Dichter der Naturwahrheit, ja der bloßen Wahrſcheinlichkeit im Intereſſe der

dramatiſchen Wirkung zuweilen Gewalt angethan zu haben ſcheint. „Oedipus in Kolonos“ ſtellt eine ähnliche Situation dar, wie „Der gefeſſelte Prometheus“ des Aeſchylos, inſofern der leidende Held hier und dort feſt an ſeinen Standort gebannt bleibt. Auch hier iſt die Kunſt bewundernswerth, mit welcher der Dichter das theils hülfloſe, theils eigenwillige Verharren des Greiſes zum Mittelpunkte der dramatiſchen Bewegung gemacht hat. „Antigone“ iſt immer als die Krone der tragiſchen Dichtung der Alten betrachtet worden. Auch gehört ſie unſtreitig zu den ſchönſten Werken derſelben. Das weibliche Ideal erſcheint mir jedoch noch milder und rührender in der Antigone des „Oedipus in Kolonos“, als hier, wo die Pietät für den Todten nicht recht im Einklange ſteht mit ihrem Verhalten zu den Lebenden und mit ihren eignen gefeierten Worten:

Nicht mitzuhaſſen, mitzulieben bin ich da.

Im „Ajax“ ſteht die Entwicklung der Handlung nicht ganz auf gleicher Höhe. Verwundetes Ehrgefühl iſt hier die Quelle des tragiſchen Conflictes, in dem der Held gewiſſermaßen zugleich ſelbſt noch ſein Gegenſpieler iſt. Die Entwicklung dieſes Pathos iſt aber mit Recht zu allen Zeiten ſehr hoch geſtellt worden. In Rückſicht auf Charakteriſtik dürfte der „Philoktet“ des Dichters vielleicht das bedeutendſte und vollendetſte Werk der griechiſchen Bühne ſein. Obſchon erſt im fünfundachtzigſten Jahre von ihm geſchrieben, athmet es noch die vollſte geiſtige Friſche und Freiheit.

Wenn die tragiſche Kunſt der Griechen im Ganzen mit Sophokles ihren Gipfel erreichte, um in Euripides einem raſchen Sinken entgegenzugehen, ſo finden wir doch einzelne Seiten derſelben durch dieſen noch zu neuer und glänzender Entwicklung gebracht. Obſchon zunächſt zum Athleten ausgebildet, widmete er ſich doch ſpäter der Malerei und ſtudirte Philoſophie. Er trug aus ihr ein Moment ſophiſtiſcher Speculation in ſeine Dichtung hinein, das ihr gefährlich werden mußte. Auch war er der erſte dramatiſche Dichter, der ſich den öffentlichen Angelegenheiten entzog und nur der Dichtung lebte. In trüber Lebensauffaſſung entfremdete er ſich dem Verkehr und der Geſellſchaft. Häusliches Unglück, ſo wie die fortgeſetzten Angriffe

der Komiker trugen hierzu mit bei, obſchon ſeine Dichtung von anderer Seite den lebhafteſten Beifall errang. Mit ſeiner erſten Trilogie, den „Peliaden", trat er in ſeinem fünfundzwanzigſten Jahre auf. Vierzehn Jahr ſpäter erkämpfte er ſich den erſten Preis. Seine letzten Jahre verlebte er am Hofe des Königs Archelaos von Macedonien, bei dem er die „Bakchen" und ſein letztes Stück, den „Archelaos", ſchrieb. 406 ſoll er der Sage nach an den Biſſen von Jagdhunden geſtorben ſein. Achtundſiebzig Stücke werden ihm zugeſchrieben, mit denen er vier Siege errang. Neunzehn Stücke ſind von ihm noch erhalten, doch werden ihm einige davon abgeſprochen. Sie ſind ſchon deshalb von großem Werthe für uns, weil ſie noch mehr, als die Tragödien des Aeſchylos und des Sophokles, auf das Drama der Neueren eingewirkt haben. Auch ſind uns darin Beiſpiele von einigen Gattungen erhalten, die wir ſonſt aus unmittelbarer Anſchauung nicht kennen würden. Nichts muß uns an dieſen Stücken ſo auffallen, als die außerordentliche Ungleichheit ihres Werths, die Verſchiedenheit ihres Stils und Charakters. Euripides beſaß nicht die künſtleriſche Einheit und Totalität, nicht die reine Erhabenheit, das keuſche Schönheitsgefühl ſeiner Vorgänger. Er war ein Kind ſeiner Zeit und die Zeit war eine andere geworden. Der Nationalgeiſt, die Sitten waren im raſchen Sinken begriffen. Er hatte nicht die Kraft ſeinem Publicum eine andere Richtung zu geben, er fühlte ſich vielmehr ſelbſt von ihm fortgeriſſen. Er ſtrebte nach dem Beifalle deſſelben. Ihm war es vor Allem um Wirkungen und mit allen Mitteln zu thun. Dies mußte ihn nothwendig zu Uebertreibungen und zu Verirrungen führen, zu geſuchten und auf die Spitze getriebenen Conflicten, zu pſychologiſch-pathologiſchen Problemen, zur Darſtellung von Leidenſchaften, die in der Sinnlichkeit wurzelten, bis zu den Extremen des Gräßlichen und des Rührſeligen hin. Man hat ihn den Erfinder des Theatercoups, des Bühneneffectes genannt. Doch andererſeits war er ein Mann von Geiſt, von großer dichteriſcher Begabung und feiner Lebensbeobachtung. Seine Stärke beruht in der Individualiſirung der Charaktere, in der ſpannenden Verwicklung der Intrigue, in der Concentration der dramatiſchen Wirkungen

(weshalb ihn wohl auch Aristoteles, natürlich mit Einschränkung, den tragischesten der Dichter genannt haben mag). Sein Vortrag, der sich der Sprache des Umgangs näherte, ersetzt das, was ihm an Würde und Erhabenheit fehlt, durch glänzende Rhetorik, geistreiche Eleganz und reizvolles Colorit. Er überrascht dabei bisweilen durch rührende Naivetät und seelenvolle Innigkeit des Ausdrucks. Er hat Töne angeschlagen, die man bis dahin noch nicht gehört hatte. — Der Chor hat bei ihm meistens nur die Bedeutung eines lyrisch-musikalischen Zwischenspiels. Nur im „Rasenden Herakles" erscheint er an der Handlung selbst mit betheiligt. Von den uns hinterbliebenen Stücken erscheint „Jon" als das bedeutendste, die Handlung ist spannend entwickelt, der Charakter des Jon von großer Lieblichkeit, die Wiedererkennung von erschütternder Gewalt. Auch in „Iphigenia auf Aulis" ist die Wiedererkennung von bedeutender Wirkung. „Phädra" und „Medea" sind berühmt durch die Kunst, mit welcher der Dichter die Verirrungen eines krankhaften, von unheimlicher Leidenschaft verzehrten Herzens zu schildern verstand. Von besonderem Interesse sind außerdem noch „Die Bakchen", „Alcestis" und „Der Kyklop", die ich jedoch an anderer Stelle zu berühren habe.

Schon die verhältnißmäßig geringe Zahl der Siege, welche die drei tragischen, uns durch ihre Werke bekannten Dichter errangen, läßt darauf schließen, daß mit und neben ihnen noch manche andere um den Siegeskranz stritten. Die Zahl und Fruchtbarkeit derselben ist eine ganz außerordentliche. Unter ihnen werden Jon von Chios 452—419 und Achäos von Eretria geb. 484 besonders hervorgehoben. Die Nachkommen des Aeschylos bildeten eine ganze Kunstschule. Von ihnen siegte Philokles sein Neffe über den „König Oedipus" des Sophokles. Sein Enkel Astydamas aber errang fünfzehn Siege. Die Athener errichteten ihm eine Bildsäule von Erz und Aristoteles hält seinen „Alkmäon" für würdig, dem „König Oedipus" zur Seite gestellt zu werden. Karkinos bildete den älteren Stil weiter aus. Auch Agathon erlangte große Berühmtheit. Seine Tragödie: „Die Blume" ist das erste uns bekannte Beispiel eines freierfundenen tragischen Stoffs.

Von dem dem Euripides folgenden Zeitraum wiſſen wir wenig, obſchon er über 120 tragiſche Dichter mit ungefähr 2000 Tragödien hervorgebracht haben ſoll. Die dramatiſche Kunſt war an die Höfe gekommen und die Pracht der Ausſtattung mußte den Verfall der Dichtung verdecken. Die Fürſten begannen auch ſelber zu dichten. So dichtete der Tragiker Antiphon mit dem älteren Dionyſos, mußte aber dieſe Ehre mit ſeinem Leben bezahlen. — Zu Alexanders Zeiten waren die angeſehenſten Theater zu Korinth, Mantinäa, Epidaurus, Thaſos und Tegea. Zu dieſer Zeit entwickelte ſich die Schauſpielkunſt zu höchſter Blüthe. Ihr iſt es hauptſächlich zu danken, wenn Aeſchylos und Sophokles jetzt noch lebendig aufgefaßt werden konnten. Sie hielt immer noch feſt am plaſtiſchen Ideal; doch wirft Klein die Frage auf, ob nicht vielleicht das plaſtiſche Ideal ſchon ein theatraliſches Pathos in ſich aufgenommen oder die Schauſpielkunſt ſich nicht mehr als billig ins Plaſtiſche verirrt und von der Dichtung emancipirt haben könnte? Beſondere Berühmtheit erlangten Theodoros, Polos, Archias, Satyros. Nach Alexanders Tode ſuchten ſich die Machthaber, die ſich in ſeine Reiche getheilt hatten, an Glanz der Theater zu übertreffen. Die Höfe von Antiochia und Alexandria thaten es hierin allen anderen zuvor. Beſonders der letztere war von den Ptolomäern zu einem Mittelpunkte für Kunſt und Wiſſenſchaft gemacht worden. Die von hier ausgehenden künſtleriſchen Beſtrebungen konnten es aber nur zu einer künſtlichen Nachblüthe bringen. Der akademiſche Geiſt wird den friſchen Quell der Begeiſterung niemals erſetzen können. Wie ſo manchen anderen Ballaſt ſchleppt die Literaturgeſchichte auch die Namen des ſogen. tragiſchen Siebengeſtirns mit ſich fort, das die alexandriniſche Gelehrtenzunft freilich zu einer mächtigen Bedeutung aufgebläht hatte. Es blühte unter Ptolemäos Philadelphos. Das einzige uns von ihm überlieferte Stück iſt die „Alexandra“ des Lykophron.

Noch bis ins 4. Jahrh. n. Chr. laſſen ſich Spuren dieſer ganz von rhetoriſchem Geiſte beſtimmten Dramatik verfolgen. Ihren Abſchluß erhielt ſie in dem Cento-Drama: „Der leidende Chriſtus“, welches dem heiligen Gregor von Nazianz zugeſchrieben

worden ist. Es ist vollständig erhalten, aus sieben Euripideischen Trauerspielen zur Verherrlichung Christi zusammengestoppelt und kann als das älteste christliche Mysterienspiel gelten.

§ 7. Die Tetralogie und das Satyrspiel.

Die Ausscheidung des satyrischen Chors aus dem tragischen Chor des Stesichorus durch Arion, gab Pratinas Veranlassung, denselben zu einer selbständigen dramatischen Form, zum Satyrspiel, auszubilden. Die Dichtung von Trilogien, d. i. von drei mit einander zusammenhängenden und ein Ganzes bildenden Tragödien, zeigt sich schon früh und hat sich, wie ich bereits andeutete, möglicherweise aus den drei Masken des Thespis entwickelt. Wahrscheinlich wurde dann auch bald das Satyrspiel damit in Verbindung gebracht und zwar aus demselben Bedürfnisse, aus dem Arion seinem tragischen Chor einen neuen Satyrchor zu- und eingefügt hatte. Durch diese Verbindung entstand die Tetralogie. Mit Tetralogien wurde wohl nur an bestimmten Festtagen gekämpft. Es fragt sich jedoch, ob dann nur mit Tetralogien oder auch mit vier einzelnen Stücken? Schon zu Sophokles' Zeiten scheint das letztere der Fall gewesen zu sein. Es sind so wenig Nachrichten über das Verhältniß auf uns gekommen, in dem die vier Stücke einer Tetralogie zu einander standen, und über den Begriff, den man mit diesem Namen und dem des Satyrspiels verband, daß sich mit Sicherheit fast nichts darüber aussagen läßt. Das Wahrscheinlichste ist, daß die drei Tragödien einer Tetralogie ursprünglich, wenn nicht in einem äußeren, so doch in einem inneren Zusammenhange standen. Die „Oresteis" des Aeschylos bietet ein Beispiel von der ersten Art. Besonders schön und gewiß mit der trilogischen Form zusammenhängend ist hier im zweiten Stücke der Zug, daß Orestes unmittelbar nach dem Morde der Mutter sich schon von finsteren Vorstellungen des Gewissens geängstet zeigt. Der zweiten Art aber scheint, nach den Angaben Welckers, die Persertrilogie desselben Dichters angehört zu haben.

Was das Satyrspiel betrifft, so wird es ursprünglich wohl ebenfalls in einer bestimmteren Beziehung zu der Trilogie ge-

ſtanden haben, mit der es die tetralogiſche Form bildete. Bald aber hat wohl der bloße Gegenſatz beider hierzu ſchon ausgereicht, da wir Tetralogien begegnen, in denen das Satyrſpiel von einem anderen Dichter iſt, als die Trilogie. Später ſcheint das Satyrſpiel auch noch durch andere Stücke von ähnlichem Charakter erſetzt worden zu ſein. So finden wir in der Alkeſtistetralogie des Euripides die „Alkeſtis“ als viertes Stück bezeichnet. Es nahm alſo dort die Stelle des Satyrſpiels ein. Außer der „Alkeſtis“ iſt uns aber auch noch ein wirkliches Satyrſpiel dieſes Dichters erhalten geblieben: „Der Kyklop“. Es würde voreilig ſein, von ihm auf die ganze Gattung zu ſchließen, doch enthält es noch eines ihrer urſprünglichſten Merkmale: den Satyrchor. Dieſer, als Symbol der ländlichen Natur, iſt wohl der urſprüngliche derb naive Held deſſelben geweſen. Der ſchlüpfrige Tanz: Sikinnis ſpielte dabei eine hervortretende Rolle. Das Satyrſpiel ſtand wahrſcheinlich zwiſchen dem erhabenen Ernſte der Tragödie und dem ſpottenden Uebermuthe der alten Komödie mitten inne. Indem es Begebenheiten der Götter- und Heroenwelt in eine heiter ſatiriſche Beleuchtung rückte, mußte es ernſte und heitere Begebenheiten in einer Weiſe verbinden, daß daraus eine Miſchung entſtand, die man am treffendſten als tragikomiſche bezeichnen dürfte. Dieſe Miſchung konnte eine ſehr verſchiedene ſein, genug, wenn der ſatiriſche Grundcharakter darin feſtgehalten wurde. Man konnte in dem Maße, als man auch hier den Chor zurücktreten ließ, da wo er dem Gegenſtand nicht mehr entſprach, wohl auch den Satyrchor durch einen anderen erſetzen. Man würde auf dieſem Wege zu einer Kunſtform gelangt ſein, von der uns in der „Alkeſtis“ ein vorzügliches Beiſpiel vorliegen dürfte. Sie würde den Namen des Satyrſpiels freilich nicht mehr verdienen, dieſem durch den ſatiriſchen, tragi-komiſchen Charakter aber noch immer verwandt bleiben und ſchicklich als Tragi-Komödie zu bezeichnen ſein. Stellen wir die „Alkeſtis“ unter dieſen Geſichtspunkt, ſo wird uns Manches darin noch um Vieles verſtändlicher. Selbſt die ſo oft getadelte Scene zwiſchen Admetos und Pheres wird dann nicht mehr ſo ſehr aus dem Rahmen des Ganzen heraustreten.

Man wird sich vielmehr leicht überzeugen, daß der scherzhaft satirische Ton von Scene zu Scene, nur bald gröber, bald feiner, darin vom Dichter festgehalten worden ist. Doch selbst die „Bakchen" scheinen noch unter diesen Begriff, wenn auch an die äußerste Grenze desselben, zu fallen. Allerdings drängt dieses Stück einem furchtbaren, ans Gräßliche streifenden Ausgange zu, aber gerade in diesem Ausgange, in dem Triumphe, mit welchem die verblendete Agave das blutige Haupt als Siegestrophäe emporhält, im Wahne, daß es das Haupt eines Thieres sei, berührt sich das ins Gräßliche verzerrte Tragische mit dem Wild-Komischen. Mit satirischem Uebermuthe vollzieht der beleidigte Gott seine Rache. Dies tritt nirgend in drastischerer Weise hervor, als in der so vielen Anstoß erregenden Scene, in welcher Pentheus, von ihm berückt, in Frauengewändern erscheint. Wie in der „Alkestis" das Komische einen eigenthümlichen Reiz erhält durch den satirischen Contrast, in den es zu dem scheinbar tragischen Hintergrunde des Stücks gestellt erscheint, welcher besonders in dem fast lustspielartigen und mit großer Anmuth und Feinheit behandelten Ausgang desselben hervortritt, so erhält auch hier in den „Bakchen" das Tragische durch das Hereinspielen komischer Elemente noch einen besonderen, aber freilich ganz unheimlichen Reiz.

§ 8. Die griechische Komödie.

Die griechische Komödie hat sich aus dem festlichen Umzuge (Komos) entwickelt, mit welchem die Landbevölkerung die Dionysosfeste beging — ein Gebrauch, der ihr wahrscheinlich von den Aegyptern überkommen war. Die Grammatiker erklären den Namen Komödie als Dorfgesang, zugleich aber auch noch als Schlafgesang. Attische Bauern sollen sich nämlich für die von athenischen Bürgern erlittenen Beleidigungen durch Spottreden und Spottlieder gerächt haben, die sie ihnen in nächtlicher Stille darbrachten. Sie hätten hierauf die Erlaubniß erhalten, dieselben auch am Tage auf dem Markte zu wiederholen, sich aber dabei, um nicht erkannt zu werden, die Gesichter mit Hefen bestrichen. Hierauf wird die Gewohnheit zurückgeführt, die dem Dionysos und

der Demeter geweihten Feſte öffentlich mit Spottreden, Neckereien und cyniſchen Geberden zu begehen, die jeder dulden mußte und bei denen es ſich nur um Befriedigung der Lachluſt handelte. Von Jambe, einer Dienerin der Demeter, die dieſe durch ihre Spottreden zum Lachen brachte, wird der jambiſche Vers abgeleitet. Durch die Verbindung des Dionyſoscults mit dem der Demeter erhielt jene Spottluſt den phalliſchen Charakter. Die phalliſchen Lieder wurden von eignen Chören geſungen. Dieſe Chöre waren mit Masken von Betrunkenen und mit tarentiniſchen Frauengewändern bekleidet. Die von den Führern dazwiſchengeworfenen jambiſchen Spottreden gaben den Anſtoß zur Entwicklung der Komödie. Dem Antheos aus Lindos werden zuerſt Komödien zugeſchrieben. Zu Athen, wohin dieſe älteſten Stegreifſpiele durch Suſarion von Megara verpflanzt worden waren (580), machte Krates den Anfang, ihnen den Charakter bloßer Verſpottung zu nehmen und einen erdichteten Inhalt zu geben. Die Erfindung komiſcher Fabeln ſtammt indeß ebenfalls aus Megara. Immer herrſchte aber, ſowohl in der megariſchen wie altattiſchen Komödie, das jambiſtiſche Element, die perſönliche Spottrede, vor.

§ 9. Die ältere Komödie.

Die alte Komödie blühte bis zur Zeit der Unterdrückung Athens durch die dreißig Tyrannen (404). Aus Aeſchylos' Zeiten ſind uns die Namen von fünf attiſchen Komikern bekannt: Chionides, Euates, Euxenides, Myllos und Magnes. Schon letzterer wendete Chöre von Weſpen, Vögeln, Fröſchen ꝛc. an. Sehr hoch wurde Epimarchos von Kos geſchätzt, der ſeine Bildung in dem ſiciliſchen Megara empfangen hatte. Er traveſtirte die Götterfabel, ſchrieb aber auch Localſtücke, Bilder aus dem ſiciliſchen Privatleben, ſo wie Charakterluſtſpiele, welche ſpäter dem Plautus zum Theil als Muſter gedient haben mögen. Phormis dichtete gleichzeitig mit ihm. Sie werden beide als Erfinder der doriſchen Komödie genannt. Auch noch eine andre Gattung des Luſtſpiels entſtand in Sicilien, die ſogenannten Mimen. Sie ſchildern mit leichter, ſcherzhafter Ironie Scenen aus dem ſiciliſchen

Volksleben und sind in Prosa geschrieben. Ihr Reiz liegt theils in dem sie begleitenden, der sicilischen Landbevölkerung eigenthümlichen Geberdenspiele (von dem sie den Namen haben), theils in dem Contraste, in welchen darin die naturfrische naive Ländlichkeit zu den feineren Sitten der Städte gestellt ist. Ihre Erfindung wird dem Sophron zugeschrieben, doch war er wohl nur das Muster der Gattung. Schon vor ihm gab es Mimen in Sicilien, doch waren dies rohe, unzüchtige Stegreifspiele, welche die Tragödien travestirten und die Lustspiele carikirten. In dieser Form fanden sie später mit Eingang in die römische Kunst. Die Sophron'schen Mimen hatten weder einen Chor, noch musikalische Bestandtheile und können als die erste Form des Conversationsstücks angesehen werden. Es gab deren ernste und scherzhafte, die ersten hatten nur männliche, die anderen nur weibliche Charaktere. Eine Nachbildung ist uns in den „Syrakuserinnen" des Theokrit erhalten, dessen Idyllen sie zu Grunde lagen. Platon brachte sie nach Athen und nahm sie für seine Dialoge zum Muster.

Kratinos 519—422 wird als Schöpfer derjenigen Komödie betrachtet, welche wir als die Aristophanische kennen. Neben ihm sind Eupolis, Pherekrates, Phrynichos, Krates zu nennen. Spottlust ist noch der Grundcharakter dieser Art Komödie. Ihr Hauptgegenstand ist das öffentliche Leben mit all seinen hervortretenderen Erscheinungen, mit all seinen Gebrechen. Sie scheut es nicht, indem sie dieselben individualisirt, sich dazu der Maske selbst der bedeutendsten Persönlichkeiten zu bedienen. Durch die Heiligkeit des Herkommens, wie es scheint, in dieser Freiheit geschützt, macht sie von ihr den vollsten, oft bis zur Frechheit ausartenden Gebrauch. Kühn und rücksichtslos schwingt sie ihre Geißel gegen die Machthaber und die Schmeichler der Volksgunst, ja gegen die anwesenden Volksmassen selbst. Die Ironie des Dichters, welche seine Gestalten überall umspielt und sie hier und da aufzulösen sucht, drängt ihn bisweilen auch selbst aus der Dichtung hervorzutreten. Das geschieht in der Parabase, welche der in diesen Spielen herrschenden phantastischen Willkür entspricht und in dem Maße zurücktreten mußte, als man der Composition eine selbständigere Bedeutung beizulegen begann.

Sie ſcheint wohl auch nie ein weſentliches Moment der alten Komödie gebildet zu haben. Dagegen hatte in ihr der Chor eben ſo große Bedeutung, wie in der älteſten Tragödie. Er beſtand aus 24 Perſonen, die ſich, in zwei Hälften gruppirt, vierreihig zu beiden Seiten der Thymele aufſtellten. Der dem komiſchen Chor eigenthümliche Tanz war der Kordax. Der Charakter desſelben iſt der einer muthwilligen, ans Unzüchtige ſtreifenden Ausgelaſſenheit.

Kratinos kämpfte öfters mit Ariſtophanes und beſiegte denſelben zweimal. Berühmt ſind ſeine „Chironen". Ihre Chorlieder prieſen die gute alte Zeit im Gegenſatze zu der überhandnehmenden Sittenloſigkeit. Allerdings enthüllt uns Ariſtophanes davon ein erſchreckendes Bild. Nach ihm rühmt man Eupolis. Beide ſcheinen anfänglich zuſammen gearbeitet zu haben — das war alſo damals ſchon Sitte —, ſpäter warfen ſie ſich gegenſeitig Entwendungen vor. Eupolis ſoll einerſeits von einſchmeichelnder Anmuth, andererſeits von unfläthiger Gemeinheit geweſen ſein. Ariſtophanes kann uns von Beidem noch einen Begriff geben. Die Zeit von des Letzteren Geburt iſt unbekannt, doch ward er wahrſcheinlich in Athen geboren. Seine Dichtung fällt in die Zeit des peloponneſiſchen Krieges. Von ihm allein iſt uns eine Reihe vollſtändiger Komödien erhalten, („Die Acharner", „Die Ritter", „Die Wolken", „Die Weſpen", „Der Friede", „Die Vögel", „Die Theſmophoriazuſen", „Lyſiſtrata", „Die Fröſche", „Die Ekkleſiazuſen" und „Plutos"). Bei den „Acharnern" (425) wagte er noch nicht mit eignem Namen hervorzutreten. Nichtsdeſtoweniger zeigt dieſe Dichtung ſchon die glänzenden Vorzüge ſeiner Kunſt, ohne ſie noch durch zu dunkle Schatten zu trüben. Sie iſt gegen die Kriegsluſt ſeiner Landsleute, gegen den Bürgerkrieg, gerichtet. Daſſelbe Thema erſcheint in der „Lyſiſtrata" (411) mit cyniſcher Genialität variirt. Hier erzwingen die Weiber den Frieden. Auch „Der Friede" (421) behandelt denſelben Gegenſtand in allegoriſirender Weiſe. Keck und geiſtvoll in der Anlage, erfüllt er in der Folge nicht ganz die erregten Erwartungen. Den „Acharnern" folgten „Die Ritter", das erſte Stück, das der Dichter unter eignem Namen (424) zur Aufführung brachte

und in dem er den Machthaber Kleon dem Spotte aufs Unbarmherzigste preisgab. Eine dramatische Philippika, wie A. W. Schlegel sagt, der sie von Seiten der Erfindung und Lustigkeit aber nicht allzuhoch stellt. Der Dichter, keinen Maskenverfertiger findend, der es gewagt hätte, das Bild des gefürchteten Mannes zu machen, spielte die Rolle des Kleon selbst mit bemaltem Gesichte. Die „Wolken" (423) geißeln die immer sophistischer werdende Philosophie in der Person des Sokrates. Der verderbliche Einfluß derselben auf die Sitten und das Rechtsgefühl wird satirisch beleuchtet. Die „Wespen" (422), wohl das schwächste seiner Stücke, verspotten die Proceßsucht seiner Landsleute. Die Vögel" (414), vielleicht die phantasievollste und anmuthigste der Dichtungen des Aristophanes, sind gegen den überhandnehmenden Schwindelgeist der Athener gerichtet. Glücklicher in der Composition sind die „Thesmophoriazusen" (410). Dieses Stück ist gegen den Euripides gerichtet, den die, das Fest der Demeter feiernden Frauen wegen der ihnen von ihm angethanen Beschimpfungen darin vor Gericht fordern. Die „Frösche" (405) haben den Verfall der tragischen Kunst zum Gegenstande der Verspottung erwählt; auch hier muß Euripides herhalten. Die „Ekklesiazusen" (392) behandeln in keckster Weise das Thema der Frauenemancipation. Auch hier überläßt sich der Dichter wieder seinem cynischen Hange. Die Erfindung erlahmt und fällt gegen das Ende ins Platte. „Plutos", eine der spätesten Arbeiten des Dichters, der wahrscheinlich 389 starb, wird schon der mittleren Komödie zugerechnet; es würde das einzige, uns erhaltene Beispiel von dieser sein. Allerdings ist die Verspottung darin eine zahmere, es ist freier von persönlichen Angriffen und cynischen Ausschreitungen, der Chor hat darin an Bedeutung verloren — im Uebrigen hat es aber den Charakter der alten Komödie im Wesentlichen beibehalten. Es ist gegen die Sucht nach Reichthum gerichtet und behandelt den Gegenstand in allegorischer Form mit feiner und geistvoller Satire. Auch ist es noch dadurch von Interesse, daß Plautus hierdurch die Anregung zu seinem „Goldtopf" empfing, welcher wieder Molière zu seinem „Geizigen" als Muster gedient hat.

Man hat Ariſtophanes dem Aeſchylos gegenübergeſtellt und ſeine Komödie als die höchſte Form bezeichnet, welche die komiſche Kunſt auf dem Gebiete des Dramas gewonnen, ja überhaupt zu gewinnen vermöge, man hat ſie für den vollkommenen Gegenſatz der altattiſchen Tragödie erklärt. Es ſcheint, daß man hierin doch etwas zu weit ging. Wohl bietet Ariſtophanes manche Vergleichungspunkte mit Aeſchylos dar. Wir begegnen bei ihm einer ähnlichen genialen Kühnheit des Entwurfs, derſelben Weite und Tiefe der Lebensanſchauung. Der Erhabenheit, dem Tiefſinn des Tragikers ſteht faſt ebenbürtig die Anmuth, der Witz des Komikers gegenüber. Auch will ich dem Letzteren nicht die ethiſche Grundlage, die Fülle der Begeiſterung abſprechen, welche Aeſchylos eigen, aber an keuſcher Reinheit beider hält er den Vergleich mit dieſem nicht aus. Ariſtophanes geißelt den Sittenverfall ſeiner Zeit, gleichwohl wird er durch einzelne ſeiner Stücke denſelben mehr noch gefördert, als ihm vorgebeugt haben. Es macht bisweilen den Eindruck, als ob er an der Darſtellung des Unſittlichen, Schmutzigen ein gewiſſes Behagen fände, oder den Neigungen ſeiner Zuhörer darin allzu bereitwillig nachgäbe. Die Häufung cyniſcher, bis zum Schmutzigen herabſinkender Stellen läßt ſich gewiß nicht immer rechtfertigen, wenn auch vielleicht entſchuldigen oder erklären: man braucht ſich ja nur der Herkunft der Komödie von den phalliſchen Umzügen und Liedern zu erinnern, deren cyniſcher Uebermuth, deren brutale Spottluſt in dieſen Auswüchſen noch fortleben mochte. Die ſtehende Wiederholung derſelben ſchmutzigen Witze und Zoten, denen wir in ſeinen Stücken begegnen, gemahnt an die ſtehenden platten und rohen Späße des ſpäteren Hanswurſt und ſind ein Beweis, daß man ſchon damals ſo gut wie ſpäter nach ihnen verlangt haben mag. Es liegt in der Natur der Sache, daß die komiſche Dichtung auf dem Gebiete der bloßen Phantaſtik, wo ſie ſich in ausgelaſſenſter Willkür ihren Antrieben überlaſſen durfte, einzelne Seiten ihres Weſens zu glänzenderer Erſcheinung bringen konnte, als auf dem engeren Gebiete einer folgerichtig entwickelten Charakteriſtik und Handlung. Wie hoch man aber auch dort die genialen Gebilde eines Ariſtophanes ſchätzen möchte,

ſo ſollte man in ihnen den Begriff des komiſchen Dramas doch noch nicht für erſchöpft oder auch nur das Weſentliche dieſes Begriffs in ihnen ſchon erreicht ſehen. Denn das bloße, ſich zum Theil ſelbſt wieder auflöſende Spiel mit einer komiſchen Handlung und ihren Geſtalten kann unmöglich ſchon als die vollkommenſte Darſtellung einer ſolchen betrachtet werden. Daher Ariſtoteles Recht hatte, der neueren Komödie, der es mit der folgerichtigen Darſtellung komiſcher Charaktere und Handlungen Ernſt war, vor jener den Vorzug zu geben, wie ſie ja ſeinem Begriff vom Drama weit vollkommener entſprach und daher auch viel richtiger als das Gegenbild der älteren Tragödie aufgefaßt und bezeichnet werden durfte. Und auch darin wird er wohl Recht behalten, daß die perſönliche Verſpottung, wie genial ſie auch ſein möchte, an ſich noch kein rein künſtleriſches Element iſt, und, um es werden zu können, erſt noch einer Läuterung bedurfte.

§ 10. Die mittlere und die neue Komödie.

Die mittlere Komödie ſoll zwiſchen 400 und 350 vor Chr. geblüht, Ariſtophanes ihr ſelbſt noch mit angehört haben. Es iſt uns kein Beiſpiel von ihr erhalten, falls wir nicht in deſſen „Plutos" ein ſolches zu ſehen hätten. Es würde uns aber doch wohl keinen reinen Begriff von ihr geben können, da wir uns von ihm bis zu Menander eine Menge von Uebergangsformen zu denken haben. Auch Eupolis und Kratinos gehörten ihr noch mit an. Als die bedeutendſten Dichter derſelben aber werden Antiphanes und Alexis bezeichnet. Der zweite, ein Oheim des Menander, hat dieſem vielleicht ſchon als Muſter gedient; 245 Stücke werden ihm zugeſchrieben. Es iſt wahrſcheinlich, daß in der mittleren Komödie der Chor allmählich ganz an Bedeutung verlor, doch gehört dies wohl nicht zu ihren charakteriſtiſchen Merkmalen; auch ſchon in den, der alten Komödie angehörenden Stücken des Ariſtophanes hat der Chor eine ſehr verſchiedene Bedeutung. Der weſentliche Unterſchied zwiſchen der älteren und der mittleren Komödie dürfte viel eher darin liegen, daß dieſe nicht mehr, wie jene, das Intereſſe in die Beziehungen auf Zuſtände und Erſcheinungen des öffentlichen Lebens, ſondern

in die Erfindung und Verknüpfung der Handlung, in die folgerichtige Entwickelung der Charaktere verlegte, gleichviel ob ſie die Begebenheiten auf dem Gebiete des Phantaſtiſchen oder der realen Wirklichkeit darſtellte, ob ſie ihnen eine allegoriſche und ſymboliſche Bedeutung gab oder nicht, denn ihrem Weſen nach ſchloß ſie weder dieſes, noch die Beziehungen auf das öffentliche und politiſche Leben aus. Die mittlere Komödie konnte ihrer Natur nach die geniale Kühnheit der älteren nicht haben, ſie konnte dies aber durch andere Vorzüge erſetzen. In der Theorie müßte ſie als ein Fortſchritt in der Entwickelung des Dramas bezeichnet werden, ſelbſt wenn ſie thatſächlich zugleich mit einem Rückſchritt, mit einem Sinken deſſelben verbunden geweſen ſein ſollte. Man hat die Entwickelung der neueren Komödie mit dem Sinken des Volksgeiſtes in Verbindung gebracht. Und ſicher ſteht ſie damit in Zuſammenhang, wenn ſie auch nicht allein hieraus zu erklären ſein dürfte, da ſie ja in gewiſſem Sinne nur an die megariſche Komödie des Krates und Epicharmos wieder anknüpfte. Was man als Fortſchritt in ihr zu bezeichnen hat, würde ſich auch unter anderen Verhältniſſen, dann freilich in anderer Form haben entwickeln müſſen. Wohl aber wird die allmähliche Verengung ihres Gebiets auf die Darſtellung der privaten Verhältniſſe, auf die Zuſtände des geſellſchaftlichen und Familienlebens, weſentlich auf den veränderten politiſchen Zuſtand und die durch dieſen verwandelten Lebensanſchauungen zurückgeführt werden müſſen. Spott und Satire ſcheinen bald nur noch auf einzelne Stände gerichtet worden zu ſein. Hetären, Paraſiten, Fiſchhändler, Köche wurden vorzugsweiſe ihre Angriffsobjecte.

Mit Menander ſcheint dieſer Rückzug vollkommen vollzogen, was wohl erklärt, warum man gerade ihn als den Vater der neuen Komödie bezeichnet hat. Was die mittlere Komödie nur erſtrebte, das Intereſſe in die folgerichtige Entwicklung und Verknüpfung von Charakteren und Handlung zu legen, iſt in ihr erſt vollkommen erreicht. Die Handlung wurde jetzt faſt ausſchließlich auf den Boden der Wirklichkeit verlegt, das komiſche Pathos mit der Umgangsſprache der gebildeten Stände vertauſcht, die man mit poetiſcher Feinfühligkeit zu höchſter Eleganz auszu-

bilden ſuchte. Das lyriſch-muſikaliſche Element, daher auch der Chor, wurde ganz von ihr ausgeſchloſſen. Ihr charakteriſtiſches Merkmal erlangte ſie durch die Kunſt der porträtmäßigen Individualiſirung von Charakteren und Zuſtänden. Die ſymboliſche Bedeutung der Handlung konnte den Werth der Darſtellung wohl noch erhöhen, ſie war jedoch kein ihr weſentliches Moment mehr. Wohl aber lag in ihr ein Schutz vor der ſie bedrohenden Gefahr des Verſinkens ins Platte. Ein zweiter lag darin, daß ſie, obſchon ganz auf die Nachahmung des wirklichen Lebens gerichtet, die individuellen Perſönlichkeiten deſſelben nicht mehr unmittelbar darſtellen durfte, ſondern ihnen eine verallgemeinernde Darſtellung geben mußte. Die ſchöpferiſche Geſtaltungskraft wurde hierdurch nach einer idealiſirenden Richtung hin ins Spiel geſetzt.

Die neue Komödie umfaßt die Zeit Alexanders des Großen und der Diadochen (Ol. 110—130). Die Productivität derſelben war eine ungeheure. Aus der Menge der Dichter ragen Philippides, Diphilos, Philemon und Apollodorus neben Menander hervor. Es ſind uns nur kleine Bruchſtücke und Mittheilungen über den Inhalt einzelner Stücke (beſonders durch Aelius Donatus, den Erklärer des Terenz) von ihnen geblieben. Im Uebrigen ſind wir bei ihrer Beurtheilung auf die Nachahmungen des Plautus und Terenz beſchränkt; wobei wir jedoch zu berückſichtigen haben, daß Julius Cäſar ſelbſt noch den feineren, gräciſirenden Terenz nur den halben Menander genannt hat.

Menander war 342 in Athen geboren. Sein Vater, der Feldherr Diopeithes, ließ ihm eine ſorgfältige Erziehung geben. Die Philoſophen Theophraſt und Epikur gewannen Einfluß auf ſeine Bildung. 322, im Todesjahr des Ariſtoteles, trat er zum erſten Male als Dichter öffentlich auf. Mehr als 100 Komödien werden ihm zugeſchrieben, achtmal errang er den Preis. Ueber ſeine Vortrefflichkeit hat im Alterthum nur Eine Stimme geherrſcht. In klarer, edler Einfachheit und Milde des Ausdrucks iſt er wahrſcheinlich ein unerreichtes Muſter geblieben. (Schon dem Philemon wurde Künſtelei zum Vorwurf gemacht.) Seine Stücke ſind eine Fundgrube von Sprüchen und Maximen einer praktiſchen Lebensweisheit geweſen, die uns zum Theil noch aufbewahrt worden ſind.

Die neue Komödie der Griechen hat ſchon die hauptſächlichſten Formen des ſpäteren Theaters entwickelt. Ihre Stücke zerfallen theils in ſolche, in denen ſich an einer Hauptfigur die übrigen abſpielen, das ſog. Charakterluſtſpiel, theils ſolche, bei denen die Verwicklung der Handlung die Hauptſache iſt, das ſog. Intriguenluſtſpiel. Das vollkommene Luſtſpiel wird immer beide Momente zu einheitlicher Wirkung verbinden. Jenachdem nun in einem Luſtſpiele das unbewußte oder das bewußte Komiſche vorherrſcht, wird es mehr den feineren Luſtſpielcharakter oder den der Poſſe gewinnen. Stehende Charaktermasken waren: der treuloſe Kuppler, der leidenſchaftliche Liebhaber, der verſchmitzte Diener, der ſpeculative Sclavenhändler, der dienſtfertige Vertraute, der bramarbaſirende Soldat, der leckermäulige Schmarotzer, der heuchleriſche Verwandte, die freche Buhlerin. Indeß war hiermit der Kreis der handelnden Perſonen gewiß nicht geſchloſſen. A. W. Schlegel hat die Verhältniſſe in Betracht gezogen, welche den Darſtellungskreis der griechiſchen Komiker alſo verengten. Der geringe Unterſchied der Stände, welchen die republikaniſche Freiheit bedingte, verdient dabei ſicher Berückſichtigung. Das Verhältniß der beiden Geſchlechter erſchien nur auf ſinnliche Leidenſchaft und auf die Ehe beſchränkt, die meiſt nur aus Rückſicht auf Convenienz und Vermögen geſchloſſen wurde. Die eigenthümliche und geachtete Stellung eines durch Schönheit und Bildung ausgezeichneten Hetärenthums erklärt ſich hieraus. Menander hat ſelbſt ein Verhältniß zu einer der berühmteſten Hetären der Zeit, zu Glycera, der früheren Maitreſſe des Statthalters Harpalos, gehabt, der man als dieſer öffentlich die größten Ehren erwies. Menander konnte ihr dafür freilich nur ein Denkmal in einer ſeiner Komödien ſetzen. Daß den ehrbaren Frauen in der griechiſchen Komödie ein ſo geringer Spielraum vergönnt iſt, beruht weit mehr auf dieſen Verhältniſſen, als auf der Eingezogenheit ihrer Lebensweiſe, die ihnen, wie Schlegel behauptet, wenn das Coſtüm der Zeit gewahrt werden ſollte, das Auftreten auf offener Straße, dem gewöhnlichen Schauplatz der Luſtſpiele, verbot. Er überſieht, daß dies für die Tragödie kein Hinderniß war. Dagegen hatte der Verkehr, welchen

die Griechen mit den Inseln und den Küsten benachbarter Länder unterhielten, verbunden mit den häufigen Kriegen, der Seeräuberei und dem Sclavenwesen, bei ihnen eine Menge von Verhältnissen hervorgerufen, welche den romanhaften Erfindungen der Lustspieldichter zu Gute kamen, und auch von ihnen vielfach benutzt wurden. Das Lustspiel erhielt sich wahrscheinlich länger in Blüthe als die Tragödie; nach der verlorenen Freiheit ging es jedoch ebenfalls seinem Verfalle allmählich entgegen.

§ 11. Das Theater und seine Einrichtung.

Das griechische Drama blieb an die religiösen Feste gebunden, aus denen es hervorgegangen war, wenn auch zuletzt nur noch äußerlich. Diese Feste entsprachen den vier Abschnitten im Entwickelungsgange des pflanzlichen Lebens. Von ihnen waren die glänzendsten die großen städtischen Dionysien zu Anfang April, bei denen nur attische Bürger die Choregie übernehmen konnten. Das Theater war bei den Griechen nicht nur eine öffentliche mit der Religion verknüpfte Angelegenheit, sondern auch eine Sache des bürgerlichen Ehrgeizes. Hieraus erklärt sich die hohe Bedeutung desselben und der fast leidenschaftliche Antheil, den man an den dramatischen Festspielen nahm. Dieser Antheil hing mit der Bedeutung des Chors im Drama zusammen, wie beide wieder mit der Entwicklung des nationalen und religiösen Geistes. Es ist aber schwer zu sagen, ob der Chor mehr an Bedeutung verlor, weil das Interesse an der Choregie sich allmählich verringerte, oder ob das umgekehrte Verhältniß obwaltete. Indeß wird zu berücksichtigen sein, daß auch die Entwickelung des Dramas schon selbst zu einer allmählichen Verdrängung des Chors hinführen mußte.

Nach Aristoteles zerfiel die Tragödie in den Prolog, welcher dem Eintritt des Chors vorausging, das Epeisodion, die zwischen den Chorliedern inneliegende Entwicklung der Handlung und den Exodos, den dem letzten Chorliede nachfolgenden und den Schluß bildenden Theil. Auch wenn sich der Chor nicht unmittelbar an der Handlung betheiligt, hat man an ihm einen dramatisch bewegten und einen dithyrambisch feierlichen Theil zu unterscheiden.

Zu dem erſteren gehört die Parados, das Einzugslied, welches in anapäſtiſchem Marſchrhythmus und gewöhnlich als Halbgeſang von ihm vorgetragen wurde. Zum zweiten gehören die Staſima, Standlieder, die aber nicht immer ein unbewegliches Feſtſtehen bedingten. Sie waren meliſch behandelt. Den Wechſelgeſang zwiſchen Schauſpieler und Chor nannte man Kommos. Es gab aber auch Wechſelgeſänge zwiſchen den Schauſpielern allein, ſo wie Sologeſänge der Letzteren. Das Melos wurde von der Flöte, der recitativiſche Halbgeſang meiſt von der Lyra begleitet. Die Muſik gab aber ſtets nur den Hauptton an, mit Ausnahme der ausgeführteren Zwiſchen- und Nachſpiele.

Wie die Tragödie und Komödie aus dem Chor, ſo hat ſich aus der Orcheſtra das Theater entwickelt. Zuerſt wurde der Opfertiſch zur Bühne, der Chorführer wurde der Schauſpieler. Sobald es jedoch zu einer äußerlich bewegten Handlung kommen und der Chor, wenn auch nur einzeln, ſich an der Darſtellung auf der Bühne betheiligen ſollte, mußte man an eine zweckmäßige Erweiterung derſelben denken. Auch mußte man Vorkehrungen treffen, dem Volke die Darſtellungen allgemein ſichtbar und vernehmbar zu machen. Ein abgeſchloſſener Zuſchauerraum, der in ſeiner Anordnung dieſen Forderungen entſprach, wurde dringendes Bedürfniß. Die erſten Theatergebäude wird man ſich ziemlich roh und einfach zu denken haben. Sie wurden anfänglich nur für die Zeit eines Feſtes erbaut. Bald aber ſuchte man ihnen mehr Dauer zu geben, der Holzbau wurde vom Steinbau verdrängt. Gewöhnlich wurden die Theater an einen Hügel gelehnt, aus deſſen Geſtein die in einem Halbkreis geordneten Sitzreihen der Zuſchauer herausgearbeitet wurden. Das Theater in Athen hat im Weſentlichen allen anderen zum Muſter gedient. Es faßte an dreißigtauſend Menſchen. Solche Räume verſtand man damals noch nicht zu überdecken. Doch würden die Griechen dies auch nicht geliebt haben. Das Theater beſtand aus der Bühne, der Orcheſtra und dem Zuſchauerraum. Die Sitzreihen für dieſe waren in einem, zu beiden Seiten etwas übergreifenden Halbkreis geordnet und erhoben ſich ſtufenartig über einander, um zuletzt durch eine Mauer oder einen Säulengang abgeſchloſſen

zu werden. Ihnen gegenüber war die Bühne errichtet. Zwiſchen beiden lag die Orcheſtra in Form eines Kreisſtücks, theils von dem Bühnengebäude, theils von einer die unterſte Sitzreihe abſchließenden Mauer begrenzt. Sowohl um Zugänge zu den Sitzen, als um Abtheilungen für die beſonderen Claſſen der Zuſchauer zu ſchaffen, wurden die Sitzreihen von den Diozomata und den Karkides durchſchnitten. Diozomata nannte man die Rundgänge, welche die Sitzreihen in zwei bis drei Stockwerke gliederten. Es gab deren alſo nur einen bis zwei. Karkides hießen die Treppenanlagen, welche die Sitzreihen ſtrahlenförmig durchſchnitten und in gleichmäßige keilförmige Kreisabſchnitte zerlegten. Von den Stufen diente die vordere etwas höhere mit Sitzen und Kiſſen belegte Hälfte zum Sitzen, die hintere, etwas vertiefte war für die Füße der dahinter Sitzenden beſtimmt. Die Sitzreihen der Zuſchauer waren an den beiden Enden, den Hörnern, durch eine Brüſtungsmauer abgegrenzt, die ſich an ihnen in Form eines Geländers ſtufenartig herniederzog. Sie war am Fuße des Baues durch die Paradoi, die ſechs bis achtzehn Fuß breiten Eingänge zur Orcheſtra, mit dem Bühnengebäude verbunden. Die Orcheſtra (der Tanzplatz) zwiſchen den Zuſchauerſitzen und der Bühne, als ein durch die letztere abgeſchnittenes Kreisſtück mitten inne liegend, bildete das Centrum des Ganzen und den am tiefſten gelegenen Theil deſſelben. Er war gedielt und der für die Aufſtellung des Chors bei den dramatiſchen Spielen beſtimmte Theil hob ſich dem entſprechend etwas über den anderen hinaus. Der Aufſtellung des Chors diente die Thymele zum Mittelpunkt. Zu dieſer Orcheſtra im engeren Sinne führten Stufen hinauf. Zwei treppenartige Stufenreihen ſtellten auch eine Verbindung mit ihr und der Bühne her, um den Verkehr zwiſchen beiden, ſo wie zwiſchen der Bühne und der Unterwelt zu vermitteln. Denn in der Orcheſtra befand ſich die ſogenannte charoniſche Stiege. Die Scene oder Bühne beſtand aus dem Bühnengebäude, dem Proſcenion und dem Hypoſcenion. Das Bühnengebäude umſchloß den Spiel- und Sprechraum der Bühne (das Proſcenion), welcher von großer Breite, aber geringer Tiefe war. Es beſtand aus einem mittleren Hauptgebäude, der

ſogen. Bühnenwand, an das ſich rechtwinklig zwei bis an die Orcheſtra reichende Seitenflügel (die Paraſcenien) anſchloſſen. Die Höhe des Bühnengebäudes ſoll aus akuſtiſchen Rückſichten der Höhe des ihm gegenüberliegenden Stufenbaues entſprochen haben. Das Bühnengebäude enthielt die zur Aufbewahrung des ganzen Theaterapparats nöthigen Räume, ſo wie die Ankleidezimmer der Schauſpieler. Das Proſcenion erhob ſich um etwa fünf Fuß über den Chorraum der Orcheſtra. Der vordere und mittlere Theil des Proſcenions hieß das Logeion, es war der eigentliche Sprechplatz der Schauſpieler. Der unter dem Proſcenion gelegene und zu Verſenkungen ꝛc. benutzte Raum hieß das Hypoſcenion.

Daß bei den Griechen Scenerie, Maſchinerie und Decoration ſchon eine gewiſſe Ausbildung erlangt hatten, ſteht außer Zweifel. Doch ſind die Nachrichten darüber nicht ausreichend, um uns eine klare Anſchauung davon bilden zu können; beſonders gilt dies von der Scenerie und dem Decorationsweſen. So viel kann indeß als gewiß angenommen werden, daß die Decoration nicht unmittelbar an dem Bühnengebäude angebracht war. Hiergegen ſprechen allein ſchon die Periakten, von denen ſpäter die Rede ſein wird, ſo wie der Umſtand, daß in einzelnen Stücken handelnde Perſonen auf den Thürmen, Austritten, Dächern der Häuſer erſchienen. Hätte das Bühnengebäude dieſe Häuſer unmittelbar ſelbſt dargeſtellt, ſo würde das bei der außerordentlichen Höhe deſſelben einen komiſchen Eindruck gemacht haben. Auch würde mit einer ſolchen Einrichtung die Angabe ſich nicht vereinigen laſſen, daß zwiſchen den Mittel- und Seitengebäuden der Scene ſich nicht nur der Blick ins Freie, links auf die Stadt, rechts auf die Landſchaft, eröffnete, ſondern daß ſich hier auch prakticable Aus- und Eingänge befanden, die groß und tief genug waren, um das Hindurchtragen Verwundeter oder Todter zu geſtatten. Es iſt alſo anzunehmen, daß die Decoration in einem genügenden Abſtande von der Scenenwand und den Paraſcenien angebracht war, um dieſen Forderungen entſprechen zu können, und daß dieſelbe keineswegs die Höhe des Scenengebäudes erreichte, wobei es wahrſcheinlich iſt, daß die Seiten-

decorationen ſich nicht ganz rechtwinklig, ſondern in einem leichten ſtumpfen Winkel an den Hintergrund, in einem ſcharfen ſpitzen vorn an die Paraſcenien anſchloſſen. Eine ſolche Stellung würde wenigſtens manche Vortheile, insbeſondere den geboten haben, daß die Seitendecoration für einen größeren Theil des Publicums in die Anſchauung fallen konnte. Ueber die Anwendung und Stellung der Periakten haben wir ebenfalls keine ſicheren Nachrichten. Doch ſcheinen ſie einen Theil der Seitendecoration, vielleicht einen nach hinten vorſpringenden Theil derſelben gebildet zu haben und in der Nähe der erwähnten Ausgänge ins Freie verwendet worden zu ſein. Sie geben uns dagegen einen deutlichen Begriff, wenn auch nicht von dem Mechanismus der Verwandlung überhaupt, ſo doch von einem Theile derſelben. Sie ſtellen ſich nämlich als prismatiſche um einen Zapfen bewegliche Drehmaſchinen dar; jede Seite dieſes Prismas entſprach etwa dem was wir heute eine Couliſſe nennen würden; daher ſie eine dreifache Verwandlung bei offener Scene geſtatteten. Auf welche Weiſe die anderen Decorationstheile verwandelt wurden, wiſſen wir nicht; doch ſcheint es, daß es immer nur ſtückweiſe und nicht im Ganzen, und zum Theil durch Wegſchieben oder Wegziehen geſchah. Verwandlungen finden wir ſchon bei Aeſchylos („Eumeniden"), bei Sophokles begegnen wir ebenfalls einer, im „Ajax", bei Ariſtophanes zweien.

Theologeion nannte man eine decorative Einrichtung, durch welche Göttererſcheinungen ſichtbar gemacht wurden. Flug- und Schwebemaſchinen dienten ähnlichen Zwecken. Ekkyklema war der Name der Rollmaſchine, mittelſt welcher man Ermordete aus der Mittelthüre der Paläſte auf die Bühne ſchob. Letztere hatten nämlich, außer dieſer, noch zwei kleinere Seiteneingänge. Unter den Anapiesmata verſtand man endlich eine Art Druckhebel, welche man bei Verſenkungen und aus dem Boden aufſteigenden Erſcheinungen anwendete.

Das Coſtüm war zum Theil durch feſte Regeln beſtimmt. Das tragiſche Coſtüm beſtand für Männer in farbigem Leibrock mit Aermeln, der bei den jüngeren bis ans Knie, bei den älteren bis an die Füße reichte. In der Tragödie trug man Sohlen von Holz

(den Kothurn), welche unter einer Art von Schnürſtiefeln befeſtigt waren. Die Farbe derſelben war bei Frauen weiß, bei Kriegern roth. Die Höhe des Kothurns aber entſprach dem Range der darzuſtellenden Perſönlichkeit. Sie war bei Frauen geringer als bei Männern, auch bei dieſen jedoch nie über drei Zoll. In der Komödie war die Fußbekleidung niedriger und hieß Soccus. Der Kothurn ſoll von Aeſchylos eingeführt worden ſein. Der Anwendung deſſelben entſprach die von Haaraufſätzen, ſowie von Wattirungen und Polſterungen, um die Geſtalten größer und ſtärker erſcheinen zu laſſen. In der älteren Komödie war das Coſtüm unmittelbar dem Leben nachgebildet, in der neuern gab es aber auch feſtſtehende Charaktercoſtüme.

Masken finden ſich zuerſt bei den bakchiſchen Chören. Sie laſſen ſich augenſcheinlich auf das Beſtreben zurückführen, ſich unkenntlich zu machen, und weiſen daher auf jene attiſchen Bauern hin, die ſich bei ihren Spottreden das Geſicht mit Hefen beſtrichen. Schon der alte Satyrchor hatte Masken, die Phallosträger erſchienen in Masken von Betrunkenen. Maſon und Tolynos, zwei Komiker der ſiciliſch-megariſchen Komödie, werden als Erfinder der komiſchen Masken genannt. Theſpis führte ſie zuerſt bei dem tragiſchen Chore, doch zunächſt nur für den Schauſpieler ein. Die individuelle Perſönlichkeit deſſelben hinter der Maske verſchwinden zu machen, war wohl die nächſte Abſicht, die er damit verband. Die Maske entſprach aber zugleich dem feierlichen und plaſtiſchen Charakter der Tragödie. Man zählte gegen achtundzwanzig verſchiedene tragiſche Masken. Die Zahl der komiſchen aber muß eine ungleich größere geweſen ſein, da man allein zu den Ariſtophaniſchen „Vögeln" fünfzig verſchiedener Masken bedurfte.

Theſpis hat den *Schauſpieler* erfunden, Phrynichos, vielleicht auch erſt Aeſchylos, führte den zweiten Schauſpieler, Sophokles wahrſcheinlich den dritten ein. Der *Protagoniſt* d. i. der erſte Schauſpieler behauptete eine bevorzugte Stellung gegen die beiden anderen, den Deuteragoniſten und den Tritagoniſten. Nur dieſe drei wurden vom Staate geſtellt und bezahlt, alle noch etwa ſonſt mit auftretenden Schauſpieler wurden dem

GR. INSTITUT

Chore entnommen, d. h. sie fielen dem Choregen zur Last. Der Staat verhandelte aber unmittelbar nur mit dem Protagonisten. Mit den beiden anderen verhandelte dieser; sie waren ihm unterstellt. Er beutete nicht selten seine Stellung zum Nachtheile des Ganzen aus. Er spielte die dankbaren Rollen, deshalb auch die, welche zuerst ins Spiel kamen, weil sie dafür galten. Zur Zeit des Demosthenes bildeten die Schauspieler bereits einen eigenen Stand und fingen an, die Bühne zu beherrschen, während sie früher der Dichtung ganz untergeordnet waren. Sie fälschten die Stücke, indem sie willkürlich Stellen derselben unterdrückten und wirksame Stellen aus anderen Stücken dafür einfügten, ein Uebergriff, welcher zu Gunsten der drei auf uns gekommenen Tragiker Aeschylos, Sophokles und Euripides das sogenannte Gesetz des Lykurgos hervorrief, nach welchem dieselben nur noch in ihrem ursprünglichen Wortlaut dargestellt werden durften. Applaus war auch schon im griechischen Alterthum üblich. Der Kampfpreis für den tragischen Dichter bestand in einem Epheukranz, für den komischen in einem Schlauche mit süßem Wein. Agonotheten hießen die Kampfrichter, ihnen waren die Mastigaphoren untergeordnet, eine Art von Theaterpolizei. Beide wurden vom Staate ernannt. Die Zahl der Kampfrichter wird für die Tragödie meist auf zehn, für die Komödie auf fünf angegeben.

Das Eintrittsgeld betrug in Athen für die drei Spieltage nur eine Drachme (54 Pf.). An den Tragödien nahmen auch ehrbare Frauen als Zuschauerinnen theil. Von den Komödien mochten sie sich, wenigstens in den älteren Zeiten, wohl selber ausschließen. Daß ein besonderes Gesetz ihnen den Besuch derselben untersagt hätte, ist urkundlich keineswegs festgestellt. Vielmehr dürfte der Titel einer der verlorengegangenen Komödien des Aristophanes: „Von den die Theaterplätze stürmenden Frauen" darauf hinweisen, daß sie dieselben schon damals zahlreich besuchten.

Drittes Kapitel.

Das Drama der Römer.

§ 12. Allgemeines.

Der römiſche Staat hat ſich in Form einer Colonie aus Beſtandtheilen der drei Stammvölker Italiens: der Etrusker, Latiner und Samniter gebildet. Elemente vom dreifachen Weſen der damaligen italiſchen Cultur vereinigten ſich in der römiſchen zu einem Ganzen. Um ſich aber jenen Völkern gegenüber ſelbſtändig behaupten und entwickeln zu können, wurde der junge Staat gleich anfangs in eine kriegeriſche Richtung getrieben, die ſeinem Geiſtesleben den beſonderen Charakter mit gab. Denn jenes in ſchroffer Einſeitigkeit nur auf das Praktiſche, auf die politiſche Größe und Vergrößerung gerichtete Streben mußte zwar die Kräfte des Verſtandes und Willens zu ſtarker Entwicklung bringen und zunächſt einer ſtrengen Zucht und Einfachheit der Sitten förderlich ſein, die Kräfte des Gemüthes und der Phantaſie aber ganz unterbinden. Obſchon den Griechen, wie alle italiſchen Völker, ſtammverwandt, ſteht demnach der Römer zu ihnen in einem ſchroffen Gegenſatze. Der römiſche Geiſt war mehr darauf geſtellt, ſich die Bildung anderer Nationen anzueignen, als eine eigene frei aus ſich zu entwickeln, und er hatte darin ſehr früh eine ſeltene Kunſt erworben. Daß er das Fremde wieder mit eigenem Geiſte zu durchdringen wußte, gab gleichwohl ſeiner Cultur einen eigenthümlichen Charakter.

Die früheſten Bild- und Bauwerke der Römer, ihre Religion, ihr Ritual und Prieſterweſen weiſen auf etruskiſchen Urſprung zurück. Rom beſaß keine eigene Mythologie, keine eigene epiſche Sage, vielleicht ſelbſt kein wahres Volkslied. Die ſaliſchen Geſänge waren Weihelieder der ſaliſchen Prieſter und etruskiſchen oder wohl gar kretiſchen, phrygiſchen Urſprungs. Ihre Frühlingslieder waren keine eigentlichen Volkslieder, ſondern ebenfalls hieratiſche Geſänge. Auch ſie, wie die fescenniſchen Lieder

(phallische Hochzeitslieder gegen Unfruchtbarkeit in der Ehe), weisen auf die Etrusker zurück. Sie wurden mit Lobgesängen auf die ländlichen Gottheiten untermischt. Daß sich aus diesen Wechselgesängen aber Anfänge des Dramas entwickelt hätten, ist sehr zu bezweifeln. „Nicht das Bedürfniß, ihre festliche Muße durch Darstellungen, welche den Geist aus der Wirklichkeit entrücken, zu erheitern, brachte die Römer auf die Erfindung theatralischer Ergötzlichkeiten, sondern in der Trostlosigkeit einer verwüstenden Pest, wogegen alle Hülfsmittel unzulänglich schienen, griffen sie zuerst zum Schauspiel." (A. W. Schlegel.) Die aus Etrurien herbeigerufenen Histrionen (von dem tuskischen Hister: der Spieler) wußten aber nur, ohne Gesang und Geberdenspiel, nach den Tönen einer Flöte zu tanzen. Junge Leute ahmten dies nach und verbanden damit die Recitation scherzhafter Verse. Dieser scherzhafte Tanzgesang wurde nun von den Berufsschauspielern weiter ausgebildet. Es entstanden die Saturen (Allerlei), eine Art musikalisch-poetisches Quodlibet mit gefeilterem Versmaß und kunstgerechteren Tonweisen. Erst 120 Jahr später kam durch Livius Andronicus aus Tarent, wo die Rhinthonische Hilarotragödie oder Tragikomödie besonders gepflegt wurde, das erste eigentliche Drama nach Rom. Heiserkeit soll ihn veranlaßt haben, Tanz und Gesang zu trennen, d. h. einen Anderen das singen zu lassen, was er durch mimetischen Tanz gleichzeitig auszudrücken suchte. Er legte hierdurch vielleicht den Grund zu der später in der römischen dramatischen Kunst eine so hervorragende Rolle spielenden Pantomime. Die jungen Römer, denen das Drama des Andronicus vielleicht zu schwer und ernsthaft war, verlangten nach dem früheren Possenspiel, das ihnen in der alten Form aber auch nicht mehr genügte. Sie fanden den gewünschten Ersatz in der von den Oskern entlehnten Farce, die man nach der oskischen Hauptstadt Atella Atellane zu nennen pflegte. Sie war ursprünglich ohne jede musikalische Beimischung, erst später fügte man ihr ein Canticum (eine Art von Couplet) ein. Die Atellanenspieler waren die Ersten, welche in Rom in Masken spielten, was die übrigen Histrionen anfangs nicht thaten, vielleicht auch nicht durften.

§ 13. Die römiſche Tragödie.

Sie zerfällt in zwei Claſſen: die griechiſch-römiſche, nach griechiſchen Vorbildern bearbeitete und (nach crepida, Schuh) crepidata genannte, und die eigentliche römiſche Tragödie, die ihren Namen praetexta vom römiſchen Gewande hat. Alle uns erhaltenen, dem Seneca zugeſchriebenen Tragödien, mit Ausnahme der „Octavia", gehören der erſten Claſſe an. Dieſe iſt die einzige, aber auch nur in verſtümmelter Form auf uns gekommene praetexta.

Livius Andronicus, welcher 514 mit dem erſten regelmäßigen Drama in Rom auftrat, iſt der Gründer der römiſchen Tragödie überhaupt und der crepidata insbeſondere. Alle ſeine Tragödien gehörten nur dieſer Art an. Cnejus Näbius aus Campanien, noch berühmter als Komödiendichter, führte ſeit 235 v. Chr. in Rom Tragödien auf, welche nach Aeſchyleiſchen und Euripideiſchen Vorbildern gearbeitet waren. Quintus Ennius, 239 v. Chr. bei Tarent geboren, ahmte Euripides nach. Wichtiger als ſie Alle war aber Lucius Attius, welcher im Aeſchyleiſchen Geiſte zu dichten verſuchte und wegen ſeines erhabenen Schwunges gerühmt wird. Er ſchrieb auch praetextae, ein Werk über „Dramatiſche Kunſt" und eine Geſchichte der dramatiſchen Poeſie. Pacuvius (117—27 v. Chr.), des Ennius Neffe, war der letzte der hierher und der Republik noch angehörenden tragiſchen Dichter. Er hat ſich den für einen Poeten etwas verdächtigen Beinamen „des Gelehrten" erworben. Doch werden ſeine Tragödien gerühmt.

Auch in der Blüthezeit des römiſchen Geiſtes, im Auguſteiſchen Zeitalter, behielt die Tragödie weſentlich nur den Charakter der Nachahmung. Obſchon die Römer, wie A. W. Schlegel ſich ausdrückt, die Tragiker der Weltgeſchichte waren, vermochten ſie doch aus ihrem eigenen inneren Leben eine Tragödie nicht zu erzeugen. „Sie waren die eiſerne Nothwendigkeit der anderen Völker: die allgemeinen Zerſtörer, um ſich zuletzt einſam mitten in einer einförmig gehorchenden Welt aus den Ruinen das Mauſoleum ihrer eigenen Würde und Freiheit aufzuthürmen."

Von der ſtrengſten Tugend waren ſie hierbei mit raſender Geſchwindigkeit zur furchtbarſten Sittenverderbniß herabgeſunken. „Ihnen war es nicht gegeben, durch gemäßigte Accente des Seelenleidens zu rühren und mit ſchonender Hand die Tonleiter der Gefühle durchzuſpielen. Mit Ueberſpringung aller Mittel ſuchten ſie gerade das Aeußerſte, ſowohl im Stoicismus des Heldenmuthes, als in der ungeheuren Wuth verbrecheriſcher Gelüſte. Von ihrer alten Größe war ihnen nichts übrig geblieben als der Trotz gegen Schmerzen und Tod, wenn der ausſchweifende Genuß endlich damit vertauſcht werden ſollte.“ Was hätte aber wohl eine Tragödie, welche mit den Aufregungen und Nervenreizen der Thiergefechte und Fechterſpiele zu kämpfen hatte, denen das römiſche Volk mit raſender Leidenſchaft anhing, auch mit den feineren Wirkungen des echten tragiſchen Pathos erreichen können?

Dieſer Charakter der Tragödie unter den Kaiſern läßt ſich an den wenigen Beiſpielen, die uns verblieben ſind und dem Lucius Annaeus Seneca zugeſchrieben werden, erkennen. Sie dürften übrigens kaum als Muſter der römiſchen Tragödie angeſehen werden, wenigſtens weist Nichts darauf hin, daß man ihnen im Alterthum einen ſo hohen Werth zuerkannt hätte. Die philologiſche Kritik iſt aber nicht nur über ihren Werth, ſondern auch über ihre Entſtehung und Urheberſchaft getheilter Meinung geweſen. Sie ſind von Einigen zum Theil dem Philoſophen Seneca (welcher von Anderen für identiſch mit dem Dichter gehalten wurde), zum Theil ſeinem Vater dem Rhetor zugeſchrieben worden. Andere nahmen fünf verſchiedene Verfaſſer an, wogegen ſich die Franzoſen mit Diderot für die Annahme nur eines Verfaſſers erklärten. Leſſing ſchreibt wenigſtens den „Thyeſt“ und den „Raſenden Herkules“ einem und demſelben Verfaſſer zu; Jacobs iſt geneigt, dieſem auch noch den „Oedipus“ und die „Troerinnen“ zuzuweiſen.

L. A. Seneca lebte in der erſten Hälfte des erſten Jahrhunderts n. Chr. Er genoß eine ſorgfältige Erziehung und bildete ſich unter dem Einfluß der ſtoiſchen Philoſophie. Er bekleidete unter Claudius hohe Staatsämter. Agrippina, die Mutter Nero's, übergab ihm ſogar die Erziehung dieſes ihres Sohnes, deſſen

Mißtrauen er ſpäter zum Opfer fiel. Angeblich in die Verſchwörung des Piſo verwickelt, ward er zum Tode verurtheilt, durfte ſich aber die Todesart wählen und ſtarb durch Verblutung im Bade (65).

Wenn man auch nicht geneigt wäre, die dem Seneca beigemeſſenen Tragödien durchgehends ſo tief herabzuſetzen wie A. W. Schlegel, ſo würde man dieſem doch darin beipflichten müſſen, daß ſie in einer Geſchichte der dramatiſchen Kunſt ganz übergangen werden könnten, wenn ſie nicht auf die neuere dramatiſche Literatur einen beſtimmenden Einfluß ausgeübt hätten. Dies geſchah aber nicht blos, wie jener berühmte Kritiker meint, weil man mit ihnen eher, als mit den Tragödien der Griechen bekannt geworden war, nicht blos aus blindem Vorurtheil für Alles, was uns aus dem Alterthum überkommen iſt, ſondern auch, weil man in ihnen einzelnen Momenten begegnete, welche dem Geiſte der neueren Dichtung entſprechen. Ihr Grundcharakter iſt der des Gewaltſamen und Ueberladenen. Der Vortrag iſt überwiegend rhetoriſch und ſchwülſtig, dabei froſtig und breit. Die Häufung der beabſichtigten Wirkungen läßt meiſt eine tiefere Wirkung nicht aufkommen. Sie bringen Entſetzen und Grauſen, ſelten aber echte Rührung hervor. Die hierauf gerichteten Erfindungen verletzen häufig durch ihre Geſchmackloſigkeit und Widerſinnigkeit. Indeſſen fehlt es dem Senecadrama nicht an einzelnen ergreifenden Situationen, an tieferen pſychologiſchen Zügen. Durch ein entſchloſſenes, aggreſſives Pathos, durch eine ſpannende Energie im Ausdruck der Leidenſchaft, durch eine gewiſſe Kraft dialektiſcher Bewegung in der Entwicklung der pſychologiſchen Motive leiten ſie gewiſſermaßen zu dem modernen Drama hinüber oder weiſen doch auf daſſelbe hin. Wir begegnen in ihnen zum erſten Male dem Stimmungsvollen und Maleriſchen der Situation, ſowie Tönen einer lyriſchen Sentimentalität.

Der Chor iſt bei Seneca, wie wohl überhaupt in der ſpäteren römiſchen Tragödie, aus der Orcheſtra ganz auf die Bühne getreten. Er dient nur noch dazu, der Handlung äußerlich einen feierlichen Hintergrund zu verleihen. Sonſt tritt er ganz von dieſer zurück und wird nur noch benutzt, die Zwiſchenacte durch

lyrisch-musikalische Vorträge zu beleben. Obwohl die Gelehrten sich darüber streiten, ob die Tragödien des Seneca jemals aufgeführt oder auch nur überhaupt für die Aufführung geschrieben worden sind, haben sie auf die Entwicklung der neueren Tragödie und die Gestalt des neueren Theaters doch einen unverkennbaren und zum Theil verhängnißvollen Einfluß ausgeübt. Am meisten in Italien und Frankreich. Doch galt auch in England zu Shakespeares Zeiten Seneca ganz allgemein für den ersten der tragischen Dichter. Auf den starren Begriff, der sich besonders in Frankreich von der Tragödie herausbildete, welcher das Wesen derselben vor Allem in die Regelmäßigkeit und in die drei Einheiten setzte, ist Seneca gewiß nicht ohne Einfluß gewesen. Man würde einzelnen Stellen des Aristoteles eine so einseitige, mißverstandene Auslegung nicht haben geben können, wenn man sie nicht an dem Senecadrama geprüft hätte.

Asinius Pollo, Pomponius Secundus und Verius Rufus gelten für die bedeutendsten Tragiker der ersten Kaiserzeit.

Von der tragoedia praetexta ist uns nur Weniges bekannt. Nur einzelne Namen von Dichtern und Dramen sind uns davon überliefert worden. So schreibt man dem Nävius zwei, dem Pacuvius eine, dem Attius aber fünf Tragödien dieser Art zu. Ein einziges Beispiel, die „Octavia", ist uns verblieben. Sie behandelt die Zeitgeschichte des Nero, aber in einer Weise, wie L. A. Seneca es wohl kaum gewagt haben würde. Dieser kommt sogar selbst darin vor, was verbunden mit dem Umstande, daß sie auf Zeitereignisse anspielt, die erst nach seinem Tode stattgefunden haben, jener Annahme ganz widerspricht. Sie wird daher von den Meisten in die Zeit des Trajan gesetzt.

§ 14. Die römische Komödie.

Etwas günstiger lagen in Rom die Verhältnisse für die Entwicklung der Komödie. Auch sie läßt sich zunächst als comoedia togata und comoedia palliata unterscheiden. Beide zerfallen wieder in statariae (ruhig verlaufende Conversations- und Charakterstücke), motoriae (bewegliche, d. i. Intriguenstücke) und mixtae (gemischte). Die comoedia togata

behandelte römiſche Zuſtände und Sitten und wurde im römiſchen Bürgercoſtüm dargeſtellt. Bei der palliata ſind dagegen Fabel, Perſonen und Coſtüme der griechiſchen Komödie entlehnt.

Man unterſchied überdies noch die eigentliche togata, das feinere Luſtſpiel, das ſeine Perſonen den gebildeten Ständen der Römer entnahm, von der comoedia tabernaria, welche das Leben der unteren Stände ſpiegelte. Eine Zwiſchengattung bildete die comoedia trabeata, von der wir nichts weiter wiſſen, als daß ſie ihren Namen von dem Feſtgewande des Ritterſtandes herleitete.

Neben dieſen verſchiedenen Formen des Luſtſpiels behaupteten ſich die früher erwähnten Atellanen mit den ſtehenden oskiſchen Masken, die Rhinthonica, ſo genannt nach Rhinthon von Tarent, dem Erfinder der Hilarotragödie, eine Art Traveſtie, welche Götter und Helden verſpottete und die wahrſcheinlich durch jenen Livius Andronicus mit nach Rom kam, deſſen ſchon oben gedacht wurde, ſo wie die erſt ſpäter hinzugetretenen Mimen oder Planipedarien.

Es mag fraglich ſein, welche Form des Luſtſpiels eher in Rom auftrat, ob die palliata oder die togata? Der Umſtand, daß die letztere von den Einen dem Livius Andronicus, von Anderen dem Näbius zugeſchrieben wird, läßt wohl kaum einen Zweifel darüber, daß auch ſie wenigſtens urſprünglich nach griechiſchen Muſtern gearbeitet wurde. Es iſt uns von ihr kein Beiſpiel übrig geblieben. Als bedeutendſter Vertreter derſelben wird L. Afranius genannt. In der tabernaria ſollen Quinct. Titinius und Quinctius Atta ſich ausgezeichnet haben. Von der comoedia palliata ſind uns dagegen eine größere Anzahl von Stücken erhalten geblieben und zwar von zweien ihrer bedeutendſten Dichter: Plautus und Terenz. Von dem berühmteſten und älteſten Dichter derſelben, von Caecilius Statius, ſind dagegen nur wenige Notizen und kümmerliche Bruchſtücke auf uns gekommen.

Titus Maccius Plautus (geboren zu Sarſina in Umbrien und 184 v. Chr. geſtorben) ſoll von Sclaven abſtammen. Von den 130 Komödien, die ſeinen Namen trugen, ſprach ihm ſchon

Varro 21 ab, indem er die anderen einem gewiſſen Plautius zuſchrieb. Nach Varro ſoll er ſich beſonders im Dialoge ausgezeichnet haben. „Die Muſen würden plautiniſches Latein ſprechen, wenn ſie römiſch reden wollten", lieſt man bei ihm, obſchon er an anderer Stelle wieder ſagt: daß es mit der römiſchen Komödie am meiſten hinke. Eins ſchließt jedoch nicht ganz das Andere aus. Cicero hält Plautus' Art zu ſcherzen für geſittet, geiſtreich und fein, was Horaz jedoch nicht zugeben will. Plautus entwirft ſeine Handlung mit oft leichtfertiger Keckheit und zeichnet ſeine Charaktere mit derben, kräftigen Strichen; er opfert nicht ſelten der Spannung und Wirkung die Wahrſcheinlichkeit. Er hat einen behenden, oft dreiſten Witz und liebt die lebhafte, ſelbſt lärmende Action. Er iſt wahrſcheinlich der Erfinder des komiſchen Senar, des jambiſchen ſechsfüßigen Verſes, der in den Prologen und ruhigen Geſprächen zur Anwendung kam. Die neue Komödie der Griechen hat ihm als Muſter gedient. Im Gegenſatze zu Terenz war er jedoch in der Darſtellung der Sitten und Charaktere durchaus römiſch. Wie die griechiſchen Luſtſpiele ihm, ſo haben die ſeinen den neueren Dichtern wieder zum Modelle gedient; ſo der „Goldtopf" Molière zu ſeinem „Geizigen". Doch ſteht dieſer in der Motivirung und Verknüpfung der Handlung gegen Plautus zurück. Der „Brautſchatz" liegt dem Leſſing'ſchen „Schatze" zu Grunde. Dieſer giebt jenem Luſtſpiele nächſt den „Gefangenen" des Plautus, die er für das ſchönſte Stück, das je auf den Schauplatz gekommen, erklärt, den Vorzug vor allen anderen des Dichters. In den „Gefangenen" habe Plautus gezeigt, wie das Luſtſpiel durch erhabene Geſinnungen zu veredeln ſei. Von den „Karthagern" rühmt Klein, daß hier die ſpaniſchen Dichter in der Behandlung des Sclaven ein Vorbild für die Stellung des Gracioſo in ihrem Luſtſpiel finden konnten. Vortrefflich ſei hier die Liebesſcene „voll drolligem Ernſt, anmuthiger Spröde und inniger Süße". Die „Zwillingsbrüder" gaben Shakeſpeare theilweiſe den Stoff zu ſeiner „Komödie der Irrungen" und der „Amphitruo", „das Meiſterſtück aller Kupplerkomödien", deſſen Idee wahrſcheinlich von Rhinthon iſt, wurde von Rotrou, Molière, Camoens und Kleiſt nachgeahmt und ſchon von Dryden überſetzt.

Publius Terentius Afer. Afer, der Afrikaner ſoll er nach ſeiner Geburtsſtadt Karthago genannt worden ſein, wo er 194 v. Chr. geboren wurde. Frühzeitig nach Rom als Sclave gekommen, gab ihm ſein Herr, Terentius Lucanus, den zweiten Namen, ſo wie die Freiheit. Den Namen Publius aber ſoll er von ſeinem ſpäteren Gönner dem Publ. Scipio angenommen haben. Er ſtarb nur erſt 35 Jahre alt in Armuth in Arcadien, wohin er ſich nach einem Schiffbruche gerettet hatte, in dem er all ſeine Habe, darunter die Abſchriften aller Komödien des Menander, verlor. Derſelben Herkunft, wie die Luſtſpiele des Plautus, behandeln die auf uns gekommenen ſechs Luſtſpiele des Terenz auch ähnliche Motive, wie dieſe, nur faſt noch einförmiger, da wir in ihnen allen denſelben Figuren, nur in verſchiedenen Situationen, begegnen. Dagegen iſt ſeine Behandlung eine andere, da er nicht nur den Converſationston der feineren Stände darin anſchlägt, ſondern die griechiſchen Sitten und Charaktere ſeiner Vorbilder beibehält. In Anſehung der Erfindung und des dramatiſchen Ausdrucks wird Plautus von Terenz nicht erreicht, wohl aber in Feinheit der Motivirung, Lebensbeobachtung und geläutertem Geſchmack der Darſtellung übertroffen. Er liebt es, mehrere Fabeln in einander zu ſchlingen, mehr um die Armuth ſeiner Erfindungskraft zu verdecken, als, wie Shakeſpeare, die Stärke ſeiner Geſtaltungskraft zu zeigen. Ein feiner Zug von Empfindſamkeit iſt faſt all ſeinen Figuren eigen; ſein Luſtſpiel hat ſchon die Merkmale des ſpäteren Rührſtücks. Der Prolog hat bei ihm ſtets einen polemiſchen Charakter. Es klingt hierin etwas von der Parabaſe der Ariſtophaniſchen Komödie noch mit nach. Von den uns überlieferten ſechs Luſtſpielen („Andria", „Die Schwiegermutter", „Der Selbſtpeiniger", „Der Eunuch", „Phormio" und „Die Brüder") wird das letztgenannte ganz allgemein für dasjenige gehalten, welches alle Vorzüge des Dichters im höchſten Maße in ſich vereint.

§ 15. Die Mimen und Pantomimen.

Die römiſchen Mimen ſtammen gleich den griechiſchen Mimen des Sophron von den ſiciliſchen ab, aber von einer

Abart derſelben. Sie haben ſonſt Nichts mit ihnen gemein. Es waren ſchmutzige Poſſen, die ihren Reiz, außer in den Obſcönitäten, in dem ſie begleitenden verzerrten Geberdenſpiel ſuchten. Die Darſteller hießen Sanniones, von Sanna (verzerrtes Geſicht). Der Sannio wurde bald zur Aushülfe für den ſprechenden Schauſpieler benutzt, deſſen Rede er mit ſeinen Geberden begleitete. Später trat er auch noch als Zwiſchenſpieler in der Orcheſtra auf. Der lateiniſche Name der Mimenſpieler war Planipedes, weil ſie barfuß, d. i. ohne Kothurn und Soccus, ſpielten. Bis zu Sullas Zeit waren die Spiele dieſer Art lediglich Stegreifſpiele, immer auf einen Hauptſpieler und einige Nebenſpieler berechnet. Das hauptſächlichſte Thema war Diebſtahl und Ehebruch. Männer wie Frauen traten darin auf und zwar ſtets ohne Maske. Das Coſtüm war ein bunter Harlekinsrock (Centunculus), darüber ein Mäntelchen. Später entſtanden auch geſchriebene Mimen, ſie behielten den Charakter der Stegreifſpiele im Weſentlichen bei und fanden beſonders den Beifall der Großen; während die letzteren ſich in der Gunſt des Volkes erhielten. Wir werden einem ähnlichen Verhältniſſe bei der commedia dell' arte der Italiener begegnen. Laberius und Publius Syrus galten für die beſten Mimendichter. Sie geißelten die öffentlichen und geheimen Sünden der ſogenannten guten Geſellſchaft. Zu den berühmteſten Mimentänzerinnen gehörte die Origo, die Lycoris und die Arbuscala. Sie erſchienen in der bloßen Subucula, einem florartigen dünnen Untergewande. Die Mimen des Philiſtio waren noch bis ins fünfte Jahrh. n. Chr. berühmt.

Die Trennung von Rede und Geberdenſpiel führte zur Pantomime, welche das letztere zum ausſchließlichen Darſtellungsmittel macht. In der Vereinigung mit dem Tanz näherte ſich dieſe dem ſpäteren Ballet. In dieſem herrſchen die Bewegungen der Füße, in jener die Bewegungen der Hände vor. In der Pantomime ſtellte eine einzige Perſon die ganze Handlung dar. Der Stoff war ſtets der Mythologie und Heldenſage entnommen. Pylades und Bathyllus werden die Schöpfer derſelben genannt. Der Erſte war berühmt als tragiſcher Pantomime, Bathylus als Darſteller des Sinnlichen. Er ſpielte Schwan und Leda zu-

gleich und wurde von der Damenwelt vergöttert. Wenn wir von den Pantomimen bei Lucian leſen: „Sie enthüllen mit einer ſolchen Wahrheit und Tiefe das Innerſte des Menſchen, daß jeder ſich mit Luſt darin ſelber erkennt", und dabei berückſichtigen, daß ſie in Masken geſpielt wurden, das Mienenſpiel alſo ausgeſchloſſen war, ſo müſſen wir darin eine Kunſt erkennen, die für uns ganz verloren gegangen iſt. — Unter den Kaiſern ſpielten die Tänzer und Tänzerinnen eine große Rolle. Die ganze dramatiſche Kunſt ging in der Pantomime auf. Von einigen Kaiſern (Trajan, Conſtantin und Galerius) ganz unterdrückt, lebte ſie doch immer wieder auf. Obſchon Theodoſius und Juſtinian den Schauſpielerſtand für ehrlos erklärten, liebte der Erſtere leidenſchaftlich die Pantomime und entblödete ſich der Zweite nicht, die berüchtigte Tänzerin Theodora, welche die obſcönſten Tänze getanzt hatte, zu ſich auf den Thron zu erheben. — Die Feindſeligkeit der Kirchenväter gegen das Theater hatte ihren Grund vornehmlich in dieſer Entartung, die ſie als nothwendige Conſequenz deſſelben anſehen zu ſollen glaubten. Schauſpieler mußten ihr Gewerbe aufgeben, um Chriſten werden zu können. Wer dem Theaterbeſuch mit Leidenſchaft anhing, wurde von der chriſtlichen Gemeinſchaft ganz ausgeſchloſſen. So trat der Schauſpieler Geneſius zum Chriſtenthum über, ſtarb in der diocletianiſchen Verfolgung den Märtyrertod, um ſpäter als Schutzpatron der Schauſpieler wieder verehrt zu werden. Während aber damals das Drama in Europa alſo herabſank, entwickelte es ſich, wie wir geſehen haben, in Indien gerade zur lieblichſten Blüthe.

§ 16. Das Theater und Theaterweſen.

Die Aufführungen der Schauſpiele ſtanden auch bei den Römern urſprünglich in einer beſtimmten Beziehung zur Religion. Sie waren theils feſtſtehende (ludi stati), theils bei beſonderen Gelegenheiten gelobte (ludi votivi), theils außerordentliche Spiele (ludi extraordinarii). Die wichtigſten waren: 1) Die L. Apollinares. Sie fanden am 5. Juli im Circus maximus ſtatt.

2) Die L. Megalenses fielen in den April und wurden zu Ehren der großen Mutter (Cybele) gefeiert. 3) Die L. romani dauerten fünfzehn Tage, waren dem Jupiter, der Juno und Minerva geweiht und fanden im September ſtatt. 4) Die L. plebei beging man zu Anfang November. Sie waren entweder nach Vertreibung der Könige oder nach der Herſtellung des Friedens zwiſchen den Patriciern und Plebejern eingeſetzt worden.

Feſtſtehende Theatergebäude entſtanden erſt gegen Ende der Republik. Sie waren nach dem Muſter der griechiſchen eingerichtet. Cenſoren und Aedilen wetteiferten in der Erbauung und Ausſchmückung derſelben. Aemilius Scaurus erbaute als Aedil ein Theater, das 80,000 Menſchen faßte. Curio aber ließ bei dem Leichenbegängniſſe ſeines Vaters zwei Theater erbauen, welche ſo gegen einander gedreht werden konnten, daß ſie zuſammen ein Amphitheater bildeten. Wie das griechiſche, beſtand auch das römiſche Theater aus drei Theilen, dem Zuſchauerraum, der Orcheſtra, der Bühne. Die Orcheſtra war bei dem letzteren jedoch kleiner, da ſie nie über die Hälfte des ſie bildenden Kreiſes hinausging. Der Zuſchauerraum reichte ebenfalls nie über den Halbkreis hinaus. Die Eintheilung des letzteren war aber im Weſentlichen die gleiche, nur daß ſich in der Mitte derſelben ſtets einer der Treppenaufgänge befand. Da der römiſche Chor nicht in der Orcheſtra, ſondern auf der Bühne aufgeſtellt wurde, ſo benutzte man dieſen Raum zu bevorzugten Sitzplätzen. Man nannte denſelben das Podium. Um ſich vor der Sonne und dem Regen zu ſchützen, überſpannte man den Zuſchauerraum mit purpurnen Decken. Um die Hitze zu mäßigen, beſprengte man Stufen und Podium mit wohlriechendem Waſſer und Wein. Die Bühne war niedriger als die griechiſche, damit man von den Plätzen der Orcheſtra ſie ganz überſchauen konnte. Der Sprechplatz der Schauſpieler hieß Pulpitum. Eigenthümlich war ihr ein Vorhang, aulaeum, womit ſie vor Beginn geſchloſſen war. Er wurde nicht wie bei uns herauf-, ſondern hernieder-gewunden.

Der Zutritt zu den Theatern war unumſchränkt und unentgeltlich. Die Spiele waren ein Geſchenk an das Volk.

Doch mußte jeder beim Eintritte eine Marke (tessera) aufweiſen, auf welcher der Sitz nach gradus und cuneus bezeichnet war. Beifall und Mißfallen wurden durch Händeklatſchen und Pfeifen oder Ziſchen ausgedrückt. Auch verlangte man ſchon Wiederholungen einzelner Stellen und Scenen.

Die Ausrichtung der Theaterſpiele war keineswegs Privat-, ſondern Staatsſache. Der damit beauftragte Beamte, der dator ludi, mußte für den ganzen Aufwand der Aufführung Sorge tragen. Er beſoldete die Schauſpieler und zahlte das Honorar an den Dichter. Er hatte auch die Ordnung zu überwachen, wobei er durch Unterbeamte unterſtützt wurde (designatores und lictores). Die Conquiſitores hatten darüber zu wachen, daß ſich unter den Zuſchauern keine Parteiungen bildeten und diejenigen ausfindig zu machen, welche zum Beifallklatſchen beſtellt waren. — Die Vertheilung der Rollen beſorgte entweder der Dichter oder der Director nach den Fähigkeiten jedes einzelnen der Darſteller. Weibliche Rollen wurden bis zur Kaiſerzeit von Knaben und Männern geſpielt. Eine Ausnahme hiervon machten die Mimen. Der Vortrag der Tragödie war getragen, pathetiſch. Apulejus ſagt: Der Komiker converſirt, der Tragiker declamirt. Aber auch der Dialog der Komödie erhielt noch eine gegenüber der gewöhnlichen Umgangsſprache erhöhte Färbung und einen beſonderen Tonfall. Die Bewegungen des Tragikers waren gemeſſen und würdevoll. Der Komiker entwickelte dagegen ein überraſchend lebhaftes Geberdenſpiel, beſonders der Hände und Finger. Masken wurden erſt 20 Jahre vor Roscius' Geburt, in die Tragödie durch Minutius Prothonius, in die Komödie durch Cincius Faliscus eingeführt. Später ſpielte man wohl abwechſelnd mit oder ohne Maske. Die Atellanen genoſſen ſchon immer das Vorrecht, ſich der Masken bedienen zu dürfen. Die Pantomimenſpieler bedienten ſich derſelben ebenfalls, obſchon die Mimen ohne Masken geſpielt wurden. In ſpäterer Zeit wurden die Atellanen, Mimen und Pantomimen auch als Nachſpiele verwendet. Sie wurden auf dem Pulpitum aufgeführt. Der hintere Theil der Bühne war dann durch einen beſonderen Vorhang abgetrennt, welcher Siparium hieß. Die Mimen wurden von der

Flöte begleitet, der Tänzer der Pantomimen aber von einem im Hintergrund aufgestellten Chore mit einem Vorspiel auf allerlei Instrumenten empfangen.

Viertes Kapitel.

Das Drama des Mittelalters.

§ 17. Allgemeines.

Rom hatte mit seiner Herrschaft zugleich seine Sprache und Bildung über einen großen Theil von Europa verbreitet, was wesentlich dazu beitrug, daß beide noch lange einen bestimmenden Einfluß auf die geistige Entwickelung der ihn bewohnenden Völker ausübten, als jene Herrschaft schon völlig vernichtet worden war. Indessen hatte das geistige Leben, hatten die Sitten und Anschauungen der von den Römern unterworfenen Völker und Reiche auch auf diese selbst wieder vielfach zurückgewirkt und jene Ausbreitung ihrer Herrschaft, so wie diese Rückwirkung gehörten nicht zu den letzten Ursachen des jähen Verfalls ihres Weltreichs. Von diesen fremden Einflüssen wurden ihnen zwei vor allen verderblich: die Sitten, Gewohnheiten und Anschauungen des Orients, welche die übermüthigen Sieger in das römische Leben hineintrugen und hierdurch einen Zustand sittlicher Entartung förderten, vor welchem jedes bessere Gemüth zurückschrecken mußte, und das Christenthum, dem hierdurch ein überaus empfänglicher Boden bereitet wurde und das seiner Natur nach, selbst noch gegen das Beste im römischen Staatsleben, gegen seine ganz im Heidenthum wurzelnde Bildung gerichtet sein mußte. Wohl erkannten die kräftigsten und einsichtigsten Herrscher des Reichs die von dieser Seite drohende Gefahr, daher es auch gerade sie waren, die sich bisweilen zu einer grausamen Verfolgung des Christenthums hinreißen ließen. Aber selbst diese Verfolgungen trugen noch dazu bei, daß es tiefere Wurzeln im Herzen der nach irgend einer Rettung verlangenden Völker schlug. Schon nach zweihundert Jahren war das Christenthum zu einer Macht im Staate

geworden, die man wohl noch zu verfolgen, aber nicht mehr zu unterdrücken vermochte. Doch ſeltſam, in dieſem Kampfe mit römiſchem Leben und römiſcher Bildung bedurfte das Chriſtenthum dieſer Bildung doch ſelbſt wieder, mußte ihm dieſe Bildung ſelbſt erſt die Waffen und Mittel darleihen zu ſeiner eigenen Bekämpfung. Dies läßt ſich bis in die Entwicklungsgeſchichte der dramatiſchen Dichtung verfolgen. Denn gegen faſt keine andere Erſcheinung des römiſchen Lebens wendeten ſich die Lehren der chriſtlichen Kirche mit größerer Erbitterung und Heftigkeit und mit größerem Rechte, als gegen die ganz der Entartung und Unzucht verfallenen Spiele der römiſchen Bühne. Mit welchem Erfolge, beweiſen die bis tief ins Mittelalter wiederkehrenden, gegen ſie gerichteten Verbote der Synoden und Kirchenverſammlungen. Und doch ſehen wir, hiermit in Widerſpruch, die chriſtliche Kirche ſich ſelbſt nur zu bald dieſer bekämpften dramatiſchen Formen zu ihren Zwecken bedienen.

Der Völkerfluth, die ſich von Aſien her über Europa ergoß, vermochte das alſo an innerer Zerſetzung leidende Reich nicht auf die Dauer zu widerſtehen. Doch ſollten ſeine Beſieger ſelbſt wieder zwei Einflüſſen unterliegen, die es ihnen bei ſeinem Untergange hinterließ — dem Einfluſſe ſeiner Sprache und Bildung und dem Einfluſſe des Chriſtenthums; jenem allerdings nur in hier mehr, dort minder beſchränkter Weiſe, dieſem zwar ganz, aber doch erſt allmählich. Lange erhielt ſich die Sprache der Römer noch neben der eigenen Sprache der ſiegreichen Völker lebendig, bis ſie ſich endlich mit dieſer zu einer neuen Sprache verband, oder von ihr verdrängt und verſchlungen wurde. Länger noch blieb ſie in faſt allen Ländern die Sprache der Gelehrten, daher auch der Kirche, ja ſelbſt der Gebildeten.

Die Völker, die für die Geſchichte des Dramas fortan in Betracht kommen, laſſen ſich demnach in zwei große Gruppen vertheilen: in ſolche, bei denen in dem Kampfe und der Durchdringung der Sprachen die römiſche endlich obſiegte und die Form der neuen beſtimmte, und in ſolche, bei denen der germaniſche Geiſt in der Sprachbildung den römiſchen im Weſentlichen überwand — in die romaniſchen und die germaniſchen Völker.

Zu den Einflüssen, welche bei der Entwicklung des mittelalterlichen Dramas in Betracht fallen müssen, würde daher außer der Nachwirkung des römisch-griechischen Theaters und seiner dramatischen Formen und außer der Einwirkung des Christenthums auf dasselbe, auch noch derjenige gehören, welcher aus der eigenthümlichen Natur und Cultur der herrschend gewordenen neuen Völker entsprang, wenn diese zunächst nicht fast ganz unter kirchlichem Einfluß gestanden hätten. Erst als die Volkssprachen sich der dramatischen Dichtung bemächtigten, erst als diese mehr und mehr von der Kirche sich losrang, begann der freilich inzwischen veränderte Geist jener Völker die Formen und den Inhalt derselben mit zu bestimmen, begannen die Stoffe der nationalen Sagendichtung, wenn auch nicht der ursprünglichen, noch in den heidnischen Anschauungen wurzelnden, so doch der mit unter kirchlichem Einflusse entstandenen ritterlichen Sagendichtung Eingang in sie zu gewinnen.

§ 18. Anfänge des mittelalterlichen Dramas.

Der Nichterfolg jener gegen die Schaulust des Volkes und die dramatischen Spiele gerichteten Verbote hatte die Geistlichkeit bald überzeugen müssen, daß beiden ein tief in der Natur des Menschen wurzelnder und darum in einem bestimmten Umfange berechtigter Trieb zu Grunde liege, daher sie sich desselben auch zu bemächtigen suchte und zu bemächtigen wußte. Nicht nur, daß sie der Gottesverehrung eine auf ihn mit berechnete Form gab — die Liturgie mit ihren Wechselgesängen, den Antiphonien und Responsorien, ihren symbolischen Handlungen und Zwischenreden —, sie benutzte auch jeden Anlaß und war nicht um Vorwände dafür verlegen, dieselbe nach dieser Richtung hin weiter auszubilden. Einen dieser Anlässe boten zunächst die Erinnerungsfeste. Lebende Bilder, durch die man die Bedeutung des Tages sinnlich veranschaulichte, und in denen die Geistlichkeit selbst die Personen darstellte, sind schon im fünften Jahrhundert historisch bezeugt. Das Fronleichnamsfest und Weihnachtsfest bildeten später die Centren der eigentlichen kirchlichen Spiele. Indessen gelang es auch hierdurch noch nicht, die weltlichen ganz

zu verdrängen. Man lieſt im Caſſiodor, daß noch im ſechsten Jahrhundert dramatiſche Aufführungen zu Rom im Theater des Pompejus ſtattfanden und Atellanenſpieler mit Wanderbuden werden noch im neunten Jahrhundert erwähnt. Ja es ſcheint, daß dieſe volksthümlichen Spiele, die ſich gewiß überall dem jeweiligen Zuſtande der Volksſprache und Sitten anpaßten, gleichviel mit welchen Wandlungen, ſich bis dahin erhalten haben, wo ſie von den ſpäteren Hiſtrionen, den ſog. Joculatoren, aufgenommen und fortgeſetzt werden konnten. Man behauptet ſogar, daß der italieniſche Arlechino aus dem römiſchen Cuntunculus, der ebenfalls eine buntſcheckige Tracht und ein komiſches Schwert trug, der Pulcinello aus dem römiſchen Maccus entſtanden ſei. — Selbſt die zum Chriſtenthume Bekehrten glaubten deshalb noch nicht den Freuden entſagen zu ſollen, die mit den alten religiöſen Feſten verbunden waren; daher es der chriſtlichen Geiſtlichkeit nicht genügte, daß einzelne ihrer Feſte zufällig mit heidniſchen zuſammenfielen; ſie erfanden auch neue, um ſie auf die übrigen verlegen und die heidniſchen Luſtbarkeiten in etwas veränderter Form in den chriſtlichen Cultus mit aufnehmen zu können. Das Volk pflegte ſich bei ſolchen Gelegenheiten um die Kirchen und auf den Kirchhöfen zu verſammeln und ſie mit Gelagen, Mummereien und Tänzen zu erfüllen. Schon im vierten Jahrh. wendete ſich der heil. Gregor v. Nazianz gegen dieſen Unfug, der beſonders im Oriente ſehr überhand nahm, und J. L. Klein dürfte wohl Recht haben, wenn er ſagt, daß, falls das demſelben zugeſchriebene Myſterienſpiel vom leidenden Chriſtus wirklich von ihm herrührte, er es wohl auch nur deshalb verfaßt habe, um das Theaterbedürfniß zum Vortheil der rechtgläubigen Kirche zu benutzen. Er würde ſich dann freilich derſelben heidniſchen Formen, welche die Kirche bekämpfte, ſelbſt wieder bedient haben, gleichwie etwa 600 Jahr ſpäter die Nonne Hroswitha ſich der Sprache, der Form des Terenz, ja ſelbſt noch ähnlicher Stoffe wie dieſer bediente, um mit ihren im Uebrigen von ächt chriſtlichem Geiſte und germaniſcher Empfindung durchdrungenen Luſtſpielen die ſeinen bei ihren Kloſterfrauen zu verdrängen. Vielleicht gelang es ihr beſſer damit, als

dem heil. Gregor, da in den Capitularien des sechsten Jahrhunderts wieder mehrfach das Tanzen in Kirchen und selbst noch in der Karolinger Zeit den Scenicis das Anlegen geistlicher Kleider untersagt ward. Inzwischen werden wir annehmen müssen, daß dies immer nur Auswüchse waren, und die kirchlichen Spiele in der Regel einen ernsten und feierlichen Charakter bewahrten.

Die frühesten Spiele dieser Art, die auf uns gekommen, stammen aus dem elften Jahrhundert und sind noch immer in lateinischer Sprache verfaßt, obschon diese letztere schon um hundert Jahr früher fast überall aufgehört hatte, Sprache des Volkes zu sein. Allmählich treten Uebersetzungen an die Stelle der lateinischen Texte. Die ersten Zugeständnisse, welche die Geistlichkeit der Volkssprache machte, bestanden aber darin, daß sie dem Volke gestattete, sich derselben bei den Wechselsängen zwischen der Gemeinde und ihr zu bedienen. So besitzen wir schon aus dem Anfange des elften Jahrhunderts ein unter dem Titel: „Die klugen und die thörichten Jungfrauen" bekanntes Mysterienspiel, das theilweise in provençalischer Mundart abgefaßt ist. Die Oelhändler sprechen hier nämlich in letzterer. Ein anderes, die Legende der heil. Katharina behandelndes, in normännischer Mundart verfaßtes Mysterienspiel ließ Godofredus, ein normännischer Trouvère, 1110 zu Dunstable aufführen. Fast gleichzeitig übersetzte der Benediktinermönch Notker zu St. Gallen die „Andria" des Terenz ins Deutsche. Das älteste Mysterienspiel, dem wir in Deutschland begegnen, ist das Leiden Christi in einer Tegernseeer Handschrift. Es stammt aus dem dreizehnten Jahrhundert. Der Uebergang der Mysterienspiele aus der lateinischen in die Volkssprachen scheint zu dieser Zeit bereits überall vollzogen.

Einen wesentlichen Antheil an dieser Erscheinung hatten die normännischen Trouvères. Sie werden ganz allgemein als die Schöpfer des in der französischen Volkssprache verfaßten Dramas betrachtet, wie sie ohne Zweifel um die Entstehung des neueren weltlichen Dramas die größten Verdienste haben. Die Normannen, ein von Norden her eingewanderter, von abenteuerlicher Kampflust beseelter, phantasievoller und poetisch ge-

ſtimmter Volksſtamm, hatte dem mittelalterlichen Ritterthum, das ſich unter dem Einfluß der Kriege und beſonders der Kreuzzüge aus dem Lehnsweſen der germaniſchen Völker entwickelt hatte, einen romantiſchen Schwung, „die eigentliche Seele, das tiefere Gemüth" verliehen. Sie trugen aber nicht nur dazu bei, der ritterlichen Sage einen neuen bedeutenden Inhalt zu geben, ſondern ergriffen dieſelbe auch, um ſie in den verſchiedenſten Formen dichteriſch auszubilden. Der hauptſächlichſte Sitz dieſes Ritterthums und dieſer Dichtung war das nördliche Frankreich, aber ihr abenteuernder Thatendrang verbreitete denſelben nicht nur raſch über ganz Frankreich und England, ſondern auch in die übrigen Länder und gab hier die fruchtbarſten Anregungen. Zu einer ganz eigenthümlichen Erſcheinung hatte ſich dieſer ritterlich-poetiſche Geiſt im Süden Frankreichs und in den angrenzenden ſpaniſchen Gebieten entwickelt, in denen die limoſiniſche oder provençaliſche Sprache herrſchte, wo er unter den Einwirkungen eines weichen, ſinnlich aufregenden Klimas mit den Einflüſſen arabiſcher Bildung und Dichtung, arabiſchen Ritterthums zuſammentraf. Hier bildete ſich jener romantiſche Frauencultus, jener überſinnliche Liebesdienſt aus, jene ritterliche Minnepoeſie, die faſt wiſſenſchaftlich ſpitzfindig betrieben wurde, und mehr ein Spiel des Geiſtes und der Phantaſie, als der unmittelbare Ausdruck der Empfindung war, bei welcher es oft fraglich erſcheint, ob eine glühende Phantaſie im Dienſte der ſubtilſten Verſtandeskräfte, oder dieſe im Dienſte einer glühenden Phantaſie thätig geweſen ſind. Wenn die provençaliſche Ritterpoeſie unmittelbar nur flüchtige Berührungen mit der kirchlich dramatiſchen Dichtung hatte, wie uns überhaupt nur ein einziges Beiſpiel eines und auch nur theilweiſe in provençaliſcher Sprache geſchriebenen geiſtlichen Spieles bekannt iſt, ſo gewann ſie doch ſchon ſehr früh einen bedeutenderen Einfluß auf die Geiſtescultur zweier Länder, Italiens und Spaniens, daher ſie auch mittelbar, und zwar dort früher, als hier, auf deren dramatiſche Dichtung eine Einwirkung ausüben mußte. Dies war ſchon deshalb ganz unausbleiblich, weil das Ritterthum ein Element in den religiöſen Cultus hineintrug, das jene Poeſie faſt völlig beherrſchte, die

ſchwärmeriſche und vergeiſtigende Verehrung der Frauen. Das Aufblühen der italieniſchen Dichtung fällt mit der Herrſchaft der Hohenſtaufen zuſammen, welche die provençaliſchen Troubadours an ihren Hof nach Sicilien zogen, das hierdurch zur Wiege derſelben geworden iſt. Der Einfluß der provençaliſchen Ritterpoeſie auf die ſpaniſche Dichtung kann ſchon deshalb nicht zweifelhaft ſein, weil ſie ihren Sitz zum Theil mit in Spanien hatte. Dagegen bemächtigten ſich die normänniſchen Trouvères des nördlichen Frankreich nicht nur der Myſterienſpiele, ſie bereiteten nicht nur ein weltliches Drama vor, indem ſie den epiſchen Sagenſtoff dichteriſch umbildeten, ſondern wir werden auch bei ihnen den erſten Verſuchen begegnen, das Drama ganz von dem kirchlichen Einfluſſe zu befreien.

§ 19. Myſterienſpiele und Moralitäten.

Die Myſterienſpiele entwickelten ſich aus den liturgiſchen Darſtellungen, welche mit dem Gottesdienſte verbunden waren und urſprünglich nur von Geiſtlichen ausgeführt wurden. Das Stoffgebiet der Myſterien, zu deren Darſtellungen ſich Geiſtliche und Laien verbanden, umfaßte aber ſpäter nicht nur die Geſchichte Jeſu und die Geſchichten des Alten Teſtamentes, welche man zu einander in allegoriſche Beziehung zu bringen wußte, ſondern auch die Legenden, Pſeudoevangelien und Märtyrergeſchichten, welche ſich im Laufe der Zeiten um ſie angeſetzt hatten. Beſonders lieferte die Marienlegende den Stoff zu einer ganz beſondern Art Spiele. Doch auch die Allegorie und die Elemente der Volkspoſſe wurden mit in die Mirakelſpiele gezogen. Das gab, wie es ſcheint, den normänniſchen und anglonormänniſchen Trouvères Gelegenheit, die erſtere von ihnen wieder loszulöſen und zu ſelbſtändiger Behandlung zu bringen. Ihnen wird wenigſtens die Erfindung derartiger allegoriſcher Spiele zugeſchrieben, die man Moralitäten genannt hat; und es iſt Thatſache, daß die normänniſchen und anglonormänniſchen Jongleurs, welche die Dichtungen und Erfindungen der Trouvères mit ihrem Spiele begleiteten und wohl auch darſtellten und weiter ausbildeten, ſchon frühzeitig einfachere

Spiele dieſer Art, z. B. Streitgeſpräche zwiſchen Leib und Seele, zwiſchen Frühling und Winter u. ſ. w., beſaßen. Doch nicht nur von dieſer Seite wurden Bemühungen ſichtbar, das Drama von der Kirche loszulöſen, ſie ſelbſt ſehen wir entſcheidende Schritte nach dieſer Richtung hin thun. So erließ Innocenz III. 1210 ein ſcharfes Verbot gegen die Aufführung dramatiſcher Spiele in den Kirchen und gegen die Schauſpielereien der Geiſtlichen, welches in mehreren Synodalbeſchlüſſen wiederholt werden mußte; doch begegnet man auch ſpäter noch Spielen, die von Geiſtlichen und in Kirchen oder Klöſtern aufgeführt wurden. 1261 verpflichtete die Geſellſchaft der Battuti in Treviſo ſogar die Canonici der dortigen Kathedrale, ihr für die Rolle der Maria jährlich zwei Geiſtliche zu liefern. Ueberhaupt traten jetzt an verſchiedenen Orten Genoſſenſchaften, wie die der Battuti, zum Zwecke der Aufführung geiſtlicher Stücke zuſammen. So 1264 in Rom die Brüderſchaft del Gonfalone und 1268 die Bürgerſchaft von Cheſter. Seit 1303 hatten zu Paris die Schreiber des Parlaments und des Châtelets, als Genoſſenſchaft de la Bazoche, das Gerechtſam erworben, die Anordnung der öffentlichen Feſte zu leiten. Sie kamen ſpäter in Conflict mit der confrérie de la passion, die aus einer Vereinigung von Bürgern beſtand, welche die Aufführung von Paſſionsſpielen zum Zwecke hatte. Karl VI. hatte dieſelbe 1402 mit einem Freibriefe hierzu beliehen. Die Genoſſenſchaft der Bazoche bemächtigte ſich dafür der Moralitäten, welche von dieſer Zeit an in Aufnahme kamen. Beide fanden aber eine gefährliche Concurrenz in der Geſellſchaft der enfans sans souci, welche unter Karl VI. zur Darſtellung von Spottſpielen mit allegoriſchen Figuren privilegirt worden war. Dieſe Verhältniſſe ſollten dazu führen, dem Drama in Frankreich einen mehr und mehr weltlichen Inhalt zu geben. Denn ſowohl die Paſſionsbrüder, wie die Genoſſenſchaft der Bazoche glaubten ſich nun mit den fahrenden Spielleuten in Verbindung ſetzen zu müſſen, um das Publicum an ſich zu feſſeln. Sie nahmen nicht nur ganze Scenen aus der Volkspoſſe, als Zwiſchenſpiele, in ihre Handlungen mit auf, ſondern begannen auch Stücke ganz weltlichen Inhalts zu ſpielen, jene — hiſtoriſche Dramen, dieſe

— Farcen mit realistischen Figuren aus dem Volksleben. So wurde von den Passionsbrüdern schon 1395 die Geschichte der Griseldis, das erste Beispiel von der Einwirkung der nationalen Dichtung auf das Drama in Frankreich, gegeben und von jenen Farcen der Bazoche hat sich die von dem „Advocaten Pathélin" (1480) noch über drei Jahrhunderte auf der Bühne erhalten.

Die confrérie de la passion spielte zuerst in St. Maur les fossés, später in den Straßen von Paris, dann im Hôtel de la trinité und im Hôtel de Flandre, zuletzt im Hôtel de Bourgogne. Die Einrichtung, welche sie der Bühne gab, scheint im Wesentlichen die für die Mysterienspiele allgemein übliche gewesen zu sein; sie war theils durch den Inhalt der Stücke, die einen dreifachen Schauplatz, Erde, Himmel und Hölle, forderten, theils durch das Spielen in Höfen und Straßen bedingt. Man stellte nämlich den dreifachen Schauplatz in einer Uebereinanderordnung, dem zweistöckigen Scenengebäude der Alten entsprechend, dar, indem man gewissermaßen das letztere selbst zum offenen Schauplatze machte, womit ich nicht sagen will, daß es mit diesem in einem bestimmten Zusammenhange stand, da man den dreifachen Schauplatz der Mysterien anfangs in einem Nebeneinander dargestellt hat. Die Galerien der Höfe, die Fenster der angrenzenden Häuser bildeten natürliche Logen für die Zuschauer, und wo es die localen Verhältnisse bedingten, errichtete man gegenüber der Bühne ein Gerüst, um ihnen auch außer dem Parterre der Straße oder der Höfe noch einen erhöhten und bequemen Platz zu gewinnen, oder man hob auch die Reihen der Sitze stufenförmig übereinander empor.

Das dreitheilige Bühnenhaus war auf einem Podium errichtet, das eine Art von Proscenion bildete. Während das mittlere offene Stockwerk für die Vorgänge auf Erden, das obere für die Vorgänge im Himmel bestimmt war, das untere aber die Hölle darstellte, wurde der breite, doch wenig tiefe Raum vor dem Bühnenhause als ein neutrales Gebiet angesehen, welches durch theils sichtbare, theils verborgene Treppen mit den höher

gelegenen Stockwerken in Verbindung ſtand. Hier ordneten ſich die Darſteller zu Gruppen und Zügen, hier war der Standort derer, die unmittelbar keinen Antheil am Spiel hatten. Dieſe Anordnung ließ die mannigfaltigſte Aufſtellung eines reichen Perſonals zu (das bisweilen auf mehrere Hundert ſtieg). Bei aller Pracht, mit der man die Myſterienſpiele auszuſtatten pflegte, läßt doch ſchon die große Zahl der dabei Mitwirkenden erkennen, daß ſie von Seiten der ſchauſpieleriſchen Leiſtung Vieles zu wünſchen übrig laſſen mußten. „Das Myſterium verfuhr“, wie Eduard Devrient („Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt“) ſagt, „ganz in derſelben Weiſe wie die älteren Malerſchulen, welche auch auf einem und demſelben Bilde alle Momente der heil. Geſchichte in einzelnen Bildchen neben- und übereinander darſtellten.“ In einzelnen Gruppen, die ſich zuſammenſtellen und wieder auflöſen, entwickelte ſich der epiſche Vorgang. Auf das Coſtüm, das ebenfalls im Anſchluß an die Malerei im Charakter der Zeit und dabei ganz ſymboliſch war, verwendete man große Sorgfalt und hohe Summen.

Im Jahre 1448 wurden die Spiele der enfans sans souci unterdrückt. Die mit Farcen untermiſchten Moralitäten gewannen es nun ſehr bald über die Myſterienſpiele, bis dieſe dem durch das Studium der Alten erweckten neuen Geiſte der Zeit ſelbſt wieder erlagen. Dieſe neue Richtung ging von Italien aus und machte ihren verändernden Einfluß auch darin geltend, daß ſie nach der Wiederbelebung der tragiſchen und komiſchen Dichtung der Alten ſtrebte. Im Jahre 1470 führte die römiſche Akademie einige Luſtſpiele des Plautus in lateiniſcher Sprache auf und ſtellte ſomit der volksthümlichen Komödie die Commedia erudita gegenüber. Schon zu Ende des 15. Jahrhunderts wurden in Italien Tragödien und Komödien nach antiken Muſtern geſchrieben und aufgeführt. Nachdem die confrérie de la passion 1547 durch Parlamentsbeſchluß unterdrückt worden war, eröffnete 1548 die neue Geſellſchaft der comédiens ihr Theater und mit der „Gefangenen Cleopatra“ von Jodelle war der Sieg des regelmäßigen, claſſiſchen, weltlichen Dramas in Frankreich entſchieden. Doch auch die Farcen der

Bazoche, gegen welche die Moralitäten ſchon länger zurücktreten mußten, ſollten jetzt einem fremden Eindringlinge, dem italieniſchen Maskenſpiele, weichen.

Früher noch als in Frankreich trat das Myſterienſpiel in England und Deutſchland in den Hintergrund, um dort bald ganz zu verſchwinden, hier aber noch bis auf den heutigen Tag im Oberammergauer Paſſionsſpiel als in einem letzten Ausläufer fortzuleben. In beiden Ländern, beſonders aber in Deutſchland, hat das Märtyrerſpiel die Bedeutung, die es in Frankreich gewann, niemals erreicht. In England wurde es zunächſt von den Moralitäten überflügelt, welche wahrſcheinlich eben ſo, wie die ſogenannten Interludes, von den anglonormänniſchen Jongleurs oder Minſtrels hier eingeführt worden waren. Im 16. Jahrhundert aber wurde es durch den faſt gleichzeitigen Einfluß der Reformation und des wiedererweckten Studiums der claſſiſchen Poeſie, ſo wie durch das Aufblühen des weltlichen Dramas völlig verdrängt. Aehnliche Einflüſſe mußten aber auch in Deutſchland ſein Gebiet allmählich verengern.

Das italieniſche geiſtliche Drama, rappresentazione, festa, storia, esempio, doch auch misterio genannt, wird ſchon im 13. Jahrhundert erwähnt. Man unterſchied hier figure und vangeli, jenachdem der Stoff dem Alten oder Neuen Teſtamente entnommen war. So wenige Beiſpiele uns aus den älteſten Zeiten davon erhalten geblieben ſind, ſo reich ſcheint Italien im 15. und 16. Jahrhundert an Mirakelſpielen geweſen zu ſein. Denn ſo lange ward dieſe Gattung hier von Gelehrten und Dichtern gepflegt, worin eben der Grund der höheren Ausbildung mit gelegen iſt, den ſie in dieſem Lande erreichte. Sie iſt, ſo weit man ſie kennt, überwiegend allegoriſchen Inhalts, bisweilen auch reine Allegorie. In dieſer Form hat das kirchliche Drama ſeinen urſprünglichen naiven Charakter eingebüßt, der Einfluß der provençaliſchen Dichtung ſich geltend gemacht. Es tritt nun mit dem Bewußtſein künſtleriſcher Abſichten auf und legt das Gewicht auf die beziehungsvolle Verbindung der Gedanken und auf den muſikaliſchen Wohllaut des ſprachlichen Ausdrucks.

Doch giebt es immer noch geiſtliche Spiele, welche, wie J. L. Klein dies von denen des Feo Belcari (1410—1484) rühmt, naiv, volksthümlich, treuherzig und fromm im Ausdrucke und von einem Hauche jener evangeliſchen Darſtellungsweiſe umweht ſind, die aus den Bildern der Schule des Giotto, beſonders des Fieſole, ſo wunderbar anſpricht. Später nahmen ſie jedoch mehr und mehr einen akademiſchen Charakter an, um der wiedererweckten antiken Tragödie und ihren Nachahmungen endlich ganz zu erliegen.

Spärlicher noch ſind die Nachrichten, die wir von den älteſten kirchlichen Spielen der Spanier beſitzen. Doch geht, wie Schack („Geſchichte der dram. Literatur und Kunſt in Spanien") darthut, aus einem in den zwiſchen 1252—1257 redigirten Siete Partidas enthaltenen Geſetze hervor, daß es um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Spanien Vorſtellungen von geiſtlichen wie weltlichen Spielen gab, und die erſteren ſowohl von Geiſtlichen wie Laien innerhalb und außerhalb der Kirchen und Klöſter aufgeführt wurden. Hatte ſich die ſpaniſche Myſterie aber auch augenſcheinlich viel ſpäter, als in den übrigen Ländern entwickelt, ſo ſollte ſie doch grade nur hier zu völliger Blüthe gedeihen, und mit ihr überhaupt das ganze mittelalterliche Drama, mit dem ſie auch erſt gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Verfall gerieth. Die Entwicklung des mittelalterlichen Dramas wurde hier ebenſowenig durch die reformatoriſchen Bewegungen der Zeit und die Wiederbelebung der antiken dramatiſchen Formen gehemmt, wie das geiſtliche Drama durch den Gegenſatz des weltlichen, mit deſſen Entwicklung es vielmehr gleichmäßig fortſchritt. Wir werden dieſelbe aber erſt im Zuſammenhang mit der Geſchichte des neueren Dramas in Betracht zu ziehen und an deren Spitze zu ſtellen haben, nicht ſowohl deshalb, weil ihre Blüthe mit den glänzendſten Erſcheinungen des letzteren zuſammenfällt, ſondern weil das ſpaniſche mittelalterliche Drama in ſeiner Blüthezeit einen bedeutenden Einfluß auf die freilich völlig anders geartete Entwicklung des neueren Dramas der übrigen Völker ausübte.

§ 20. Anfänge des weltlichen Dramas.

Es hat im Laufe dieser Betrachtungen wiederholt darauf hingewiesen werden müssen, daß schon während des ganzen Mittelalters ein weltliches Drama neben dem geistlichen herlief; wir haben sogar Elemente desselben vielfach in dieses hereintreten sehen. Auch hat es nicht an Merkmalen gefehlt, welche auf einen ununterbrochenen Zusammenhang volksthümlicher Possenspiele mit Formen des alten römischen Dramas, den Mimen und Atellanen, hinwiesen. Dieser Zusammenhang mußte vor Allem durch Italien vermittelt werden, obschon erhaltene Baureste dafür sprechen, daß auch in Spanien und im südlichen Frankreich die dramatische Kunst der Römer zur Zeit ihrer Herrschaft daselbst gepflegt worden ist. Es haben sich Spuren gezeigt, daß jene Spiele durch wandernde Histrionen verbreitet wurden; ein Erwerbszweig, der dann an die sogenannten Joculatoren kam, welche, wie dies aus einem von dem Troubadour Guiraut Riquier aus Narbonne an Alfons X. (1252—1284) gerichteten Bittschreiben hervorgeht, sich vielfach des Namens von Jongleurs angemaßt haben mochten, wie diese letzteren selbst wieder sich vielleicht der volksthümlichen Stücke der Joculatoren bemächtigt hatten, um dieselben zu verfeinerter Ausbildung zu bringen. Möglich, daß auf solche Weise jene Zwischenspiele entstanden, welche man allerwärts an den Festen der Großen bei Tafel aufzuführen pflegte, und die besonders in England (als interludes) sehr in Aufnahme kamen. Schon 1464 werden dort in einer Parlamentsacte players of interludes erwähnt. Zu dieser Zeit gab es in England schon einen Schauspielerstand, wie denn z. B. Richard III. schon als Herzog von Gloster sich eine eigne Schauspielertruppe hielt. Es ist kein Zweifel, daß diese Berufsschauspieler die dramatischen weltlichen Spiele weiter auszubilden suchten. Dasselbe geschah von den Genossenschaften, die sich in Frankreich und Italien gebildet hatten, freilich zunächst um geistliche Spiele zur Aufführung zu bringen. Ich habe einiger derselben schon früher gedacht. Sie riefen in Italien bald eine Unzahl anderer ins Leben. 1273 begegnen wir zu Siena

der Vorſtellung eines Schauſpiels von rein weltlichem Charakter. Der Losſpruch der Stadt vom päpſtlichen Banne wurde durch dramatiſche Darſtellung der ganzen Begebenheit feſtlich begangen; ein Vorgang, der die Nachahmung anderer Städte Toscanas hervorrief. Schon zu Petrarca's Zeit wird in Italien von dem Gewerbe der Schauſpieler geſprochen und Petrarca ſelbſt ſchrieb in ſeiner Jugend ein weltliches Luſtſpiel. 1313 wurden am Hofe Philipps des Schönen Stücke rein weltlichen Inhalts geſpielt, darunter eins, welches den Stoff von Reineke Fuchs behandelte. Auf die von der confrérie de la passion dargeſtellten Stücke dieſer Art konnte ſchon hingewieſen werden und von den normänniſchen Trouvères ſind uns ſogar einige erhalten geblieben, darunter das liebliche Schäferſpiel „Robin und Marion" von Adam de la Hale.

Die franzöſiſche Farce, welche ſpäter von der Genoſſenſchaft de la Bazoche gepflegt wurde, und von der wir im „Advocat Pathélin" ein Beiſpiel beſitzen, das freilich manche Wandlung erfuhr, iſt ohne Zweifel mit der italieniſchen Farſa verwandt. Man unterſchied hier außer der Hof- und der gewöhnlichen Volksfarce auch noch die farsa spirituale, die in den Kirchen dargeſtellt wurde. — Carni oder Wagenſpiele waren in Rom von altersher zum Carneval üblich. Es waren Spottſpiele von einem mit Ochſen beſpannten Wagen herab. Vielleicht, daß ſie Lorenzo dem Prächtigen den Anſtoß zu ſeinen canti carnascialeschi gaben, die in ſchon kunſtmäßigeren, theils vier-, theils ſechszehnſtimmigen Geſängen beſtanden, die ebenfalls von einem mit ſchönen Pferden beſpannten und mit Charaktermasken gefüllten Wagen herab, dem Charakter ihrer Masken entſprechend, geſungen wurden. Dieſer Wagen war von einem reichen Schwarme maskirter Berittener und einem eben ſo zahlreichen Zuge von Fußgängern umgeben, welche brennende Fackeln trugen.

Im 15. Jahrhundert fingen die Fürſten Italiens an, mit einander in Pracht der theatraliſchen Aufführungen zu wetteifern, die dann faſt immer in den Höfen der Paläſte und Schlöſſer ſtattfanden. 1492 gab es hier noch kein ſtehendes Theater,

Dem Cardinal Raſaello Riario wird die erſte ſolche Bühnenherrichtung zugeſchrieben, inſofern er inmitten des Forums zu Rom eine 2 Meter hohe Bühne errichten ließ.

Fünftes Kapitel.

Das Drama der romaniſchen Völker.

I. Das Drama der Spanier.

§ 21. Allgemeines.

Dem ritterlichen Geiſte der ſpaniſchen Völker hat der durch Einfachheit der Sitten und tiefe Religioſität ausgezeichnete nationale Charakter derſelben, ſowie die Abgeſchloſſenheit ihres Landes und die fortgeſetzten Kämpfe und Berührungen mit den Mauren ſeine beſondere Form gegeben. In keinem anderen Lande hat er eine glänzendere, phantaſievollere, aber auch ſich abſchließendere Entwicklung genommen. Es hat dieſer Entwicklung zwar nicht an fremden Einflüſſen gefehlt, ſie iſt aber immer nur von ihnen gefördert und in ihrer nationalen Richtung nie unterbrochen worden. Die Berührungen mit der provençaliſchen Ritterdichtung, die zum Theil in Spanien ſelbſt ihren Sitz hatte, ſowie mit der Poeſie und Geiſtescultur der Araber, die Anregungen, welche die ſpaniſchen Völker von der am Studium der Alten genährten italieniſchen Bildung empfingen, ſetzten die ſeltenen Verſtandes- und Phantaſiekräfte, mit denen ſie begabt waren, zu Gunſten jenes ritterlichen Geiſtes ins Spiel. Was aber dieſen ſelbſt im Innerſten bewegte, war vor Allem ein hochentwickelter Begriff der perſönlichen Ehre. Glaube, Loyalität und Frauenverehrung waren die dreifache Wurzel derſelben, das Herz der Nation deren nährende Quelle. Als dieſer Geiſt im übrigen Europa bereits zu ſinken begann, ſollte er hier durch die endliche völlige Beſiegung der Mauren einen erhöhten Aufſchwung gewinnen, zumal dieſes Ereigniß mit anderen das Nationalgefühl mächtig ſteigernden Vorfällen, mit der politiſchen

Vereinigung Aragoniens und Caſtiliens (1479) und der Entdeckung Amerikas (1492) nahezu zuſammentraf. Gerade erſt jetzt ſollten die Einflüſſe arabiſcher Bildung um vieles ſichtbarer werden. Trotz der fremdartigen, glühenden Färbung, welche ihre Dichtung hierdurch erhielt, blieb ſie doch immer national. Selbſt die Befangenheit war es, in die ſie bei der Enge der ſie beherrſchenden Begriffe gerathen mußte, welche letztere allmählich zu einem dogmatiſchen Syſteme ſpitzfindig ausgebildet wurden. Sie forderte den Volksgeiſt durch ihre kunſtreichen, nicht ſelten gekünſtelten Formen, durch ihre ſubtilen Unterſcheidungen und ausgeklügelten Gedankenſpiele wohl zur Parodie und Satire heraus, im Ganzen aber ſtand die dem ritterlichen Geiſte entſprungene Dichtung in keinem vollen Widerſpruch zu der volksthümlichen. Daher ſich im Drama auch beide mehr und mehr mit einander durchdringen konnten. Wie in den anderen Ländern entwickelte ſich dieſes auch hier aus den Myſterienſpielen und den Stegreifſpielen des Volkes, doch ſtrebte auch ihre Romanzendichtung dramatiſchen Formen zu.

Man hat die ſpaniſche dramatiſche Dichtung für die romantiſche par excellence erklärt. In gewiſſem Sinne iſt dies auch zutreffend. So wenig ſich aber das Weſen des Dramas im Drama der Spanier erſchöpft, ſo wenig erſchöpft ſich in ihm der Begriff des Romantiſchen. Es iſt zwar ſicher eine der glänzendſten, zugleich aber auch eine der einſeitig befangenſten Erſcheinungen deſſelben. Wenn man die Bezeichnung dieſes Begriffs auf das Wort romance zurückgeführt hat, worunter man die aus der Verſchmelzung der germaniſchen Sprachen mit der lateiniſchen entſtandenen Miſchſprachen verſtand, ſo wollte man hiermit wohl weniger ausdrücken, daß das Romantiſche aus der Verſchmelzung des ihnen zu Grunde liegenden verſchiedenen Geiſtes hervorgegangen ſei, als daß es erſt mit der Bildung dieſer Sprachen entſchiedener in Leben und Dichtung hervortrat. Das Ritterthum iſt ohne Zweifel die glänzendſte Erſcheinung des romantiſchen Geiſtes im äußeren Leben des Mittelalters, es iſt aber nicht ſeine Quelle. Dieſe Quelle kann, wie uns die Dichtung der Inder und Araber beweiſt, eine ſehr verſchiedene ſein. Die des

romantiſchen Geiſtes, welche die Dichtung der germaniſchen Völker bewegt, liegt aber theils in der beſonderen Natur und Geiſtesrichtung dieſer Völker, theils im Chriſtenthume. Schon der dieſen Völkern eigene abenteuerliche Thatendrang, ſowie das bei ihnen obwaltende innigere Verhältniß zwiſchen den Geſchlechtern, läßt auf ein tiefes Gemüthsleben, auf eine Sehnſucht ſchließen, welche aus einem, mit der unbeſtimmten Vorſtellung von einem glücklicheren Zuſtande verbundenen Ungenügen entſpringt, auf einen gemiſchten, mit einem inneren Widerſpruch behafteten Gemüthszuſtand. Das Chriſtenthum allein, mit ſeiner dem Irdiſchen abgewendeten Sehnſucht nach einem rein geiſtigen Leben, würde die romantiſchen Formen niemals haben gewinnen können, die ſich in der Wechſelwirkung desſelben mit jenem Gemüthszuſtande der germaniſchen Völker herausbildeten. Indem es in dieſem Zuſtand einen überaus günſtigen Boden für ſeine eigene Entwicklung fand, mußte es aber den Widerſpruch, mit welchem derſelbe behaftet war, noch bedeutend vertiefen, ſo daß es einerſeits zu einer völligen Abwendung vom Leben der Wirklichkeit oder doch zur Beſchaulichkeit hindrängte, andererſeits aber dem derben, oft rohen Lebens- und Thatendrang jener Völker einen geiſtigeren Inhalt, eine idealere Richtung gab. Dieſer Gegenſatz, der ſich faſt aller Gemüther, nur bald mehr, bald minder bemächtigte, mußte in ſeiner Durchdringung einen wehſeligen Zuſtand und ſelbſt noch bei völliger Verſöhnung jene Grundſtimmung des Gemüths erzeugen, die man Humor nennt, zugleich aber auch eine ſolche Steigerung der Gemüthskräfte, daß dieſe auf die ganze Auffaſſung des Lebens, auf das ganze Denken und Trachten einen überwiegenden Einfluß gewannen.

Es ergiebt ſich hieraus, warum die neueren Völker nicht jene Freiheit des Geiſtes beſitzen konnten, welche den griechiſchen Künſtlern und Dichtern geſtattete, ihren Gegenſtand nur um ſeiner ſelbſt willen, losgelöſt von ſeinen Beziehungen zur übrigen Welt und immer nur in ſo weit darzuſtellen, als er rein in der Darſtellung aufgeht — eine Freiheit, welche ſie zu nicht wiedererreichten Meiſtern in der Kunſt der Plaſtik gemacht und dem plaſtiſchen Kunſtprincipe die Herrſchaft über alle übrigen Kunſt-

gebiete bei ihnen gegeben hat. Wie aber die neueren Völker die Erſcheinungen des Lebens immer nur unter dem Einfluſſe ihres Gemüthslebens auffaſſen konnten, daher auch nur in Beziehung darauf, ſo ſtellten ſie dieſe Erſcheinungen, ſelbſt wo ſie ganz objectiv zu verfahren glaubten, auch nur in Beziehungen dar, die ihrem Gemüthsleben entſprachen, d. i. alſo ſtimmungsvoll, indem ſie dem betrachtenden Geiſte hierdurch eine doppelte Perſpective, auf das äußere und auf das innere Leben, eröffneten. Daher ſich bei ihnen die Malerei zur höchſten Vollkommenheit ausbilden konnte, eine Kunſt, welche ihren Gegenſtand nicht rein an ſich, ſondern immer in und durch Beziehungen und der Art darzuſtellen ſucht, daß ſie eine unendliche Perſpective auf den Zuſammenhang dieſer Beziehungen eröffnet — daher auch das maleriſche Kunſtprincip einen beſtimmenden Einfluß auf alle übrigen Kunſtgebiete, ſelbſt noch auf das der Plaſtik, bei ihnen gewann.

Im Weſentlichen bleibt die menſchliche Natur freilich immer die gleiche. Wir werden einzelnen Zügen von dem, was wir hiernach im Unterſchiede von dem claſſiſchen Geiſte der Griechen romantiſch nennen, auch noch bei dieſen und einzelnen Zügen des antiken Geiſtes bei den neueren Culturvölkern zu begegnen haben. Daß das letztere in ungleich größerem Umfange der Fall, erklärt ſich nicht nur aus der Nachwirkung, welche die Bildung der Alten in den erſten Zeiten des Chriſtenthums fort und fort ausübte, ſondern auch aus der Wiederbelebung der antiken Kunſt zu Ende des Mittelalters.

Es war vorzugsweiſe dieſe letztere, welche den romantiſchen Geiſt deſſelben faſt überall, wenn nicht aufheben, ſo doch verändern und herabſtimmen ſollte. Nur bei zwei Völkern erwies er ſich von einer Stärke, welche dieſen Einflüſſen genügenden Widerſtand bot, bei den Spaniern und bei den Engländern. Bei beiden gewann er im Zuſammenfallen mit dem Aufſchwunge ihrer nationalen Bedeutung, und zwar auf dem Gebiete des Dramas gerade erſt jetzt eine Entwicklung, welche die herrlichſten Blüthen trieb. In Spanien konnte dieſe Blüthe aber eine länger andauernde ſein, weil ſie hier nicht wie in England durch äußere

Verhältnisse gehemmt wurde, sondern sich erst allmählich mit dem Nationalgeiste und den Talenten erschöpfte.

§ 22. Anfänge und erste Entwicklung des spanischen Dramas bis Lope de Vega.

Juan del Encina (1469 in Salamanca geboren, 1534 gest.) wird als der Vater des eigentlichen spanischen Theaters bezeichnet; 1492 scheint die erste seiner dramatischen Dichtungen aufgeführt worden zu sein. Sie gehören der Gattung jener Schäferspiele an, der wir schon früher begegneten und die wohl in Anknüpfung an die kirchlichen Weihnachtsspiele entstanden sind. Auch die seinigen schließen sich anfänglich denselben noch an, um nach und nach diese Beziehungen zu lockern und aufzulösen. Ob Encina durch die Virgil'schen Eklogen, die er übersetzte, noch besonders hierzu angeregt worden ist, mag dahin gestellt bleiben. Es fehlt ihnen nicht an einzelnen Zügen naiver Anmuth, ihr dramatischer Werth aber ist nur gering. Das Hauptgewicht scheint noch ganz auf die Behandlung der metrischen Form und auf den harmonischen leichtflüssigen Ausdruck der Gedanken gelegt.

Wichtiger schon ist der portugiesische Dichter Gil Vicente, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. geboren und um 1536 gestorben. Er schrieb Stücke geistlichen und weltlichen Inhalts, zum Theil in portugiesischer, zum Theil in spanischer Sprache — einige sogar in beiden Sprachen gemischt. Er machte in seinen Autos von der Allegorie einen umfassenden Gebrauch, nie ohne Anmuth und Geist. Seine Stärke lag jedoch in der schwankartigen Farsa, in welcher er große komische Kraft und dramatische Lebendigkeit zeigte. Sie wurde das Vorbild der späteren Zwischenspiele (entremeses). Seine Stücke setzen zuweilen schon einen großen sceniſchen Apparat voraus und wenn man die Pracht und Naturwahrheit rühmt, mit welcher sie aufgeführt wurden, so läßt dies den Zustand der damaligen Bühne nicht ganz so ärmlich erscheinen, als er von einzelnen Zeitgenossen dargestellt wird.

Den Grund zu den späteren Intriguenstücken (comedias de capa y espada und comedias de ruido und de teatro)

legte aber Torres Naharro aus Badajoz durch ſeine unter dem Titel „Propeladia“ (1517) herausgegebenen acht Komödien. Er verdient auch noch ſonſt unſere Beachtung. Zunächſt, weil er die von ihm bei ihrer Abfaſſung befolgte Theorie in einem Vorworte niederlegte, wodurch er beweist, daß eine geſunde Theorie der Praxis nicht immer ſchadet, ſodann, weil ſich aus dieſem Vorworte zugleich ein wechſelſeitiger Einfluß der italieniſchen und ſpaniſchen dramatiſchen Dichtung, ſowie ein Aufſchluß über einzelne Verhältniſſe der letzteren ergiebt.

Naharro unterſchied comedias a noticia von ſolchen a fantasia. Die erſten ſtellten wirklich geſchehene, die letzteren nur erdichtete Begebenheiten dar. Er hält die Eintheilung in Acte, die er Jornadas nennt, für nothwendig und ſchickt ſeinen Stücken ein Introito und ein Argumento voraus. Das erſte fordert den Zuſchauer in luſtiger Form zur Theilnahme auf, das letztere enthält eine kurze Inhaltsangabe der Handlung. Beide ſchmolzen ſpäter in das Loa zuſammen. Naharro hat ſeine Komödien in Italien gedichtet, wo ſie wahrſcheinlich auch aufgeführt wurden. In Spanien riefen ſie eine Fluth von Nachbildungen hervor. Erſt von dieſer Zeit an wurde der Name Auto, der früher von jeder Handlung gebraucht wurde, ausſchließlich auf die religiöſen Dramen beſchränkt.

Die Verſuche, griechiſche und römiſche Stücke in Ueberſetzungen und Nachahmungen auf die Bühne zu bringen, denen wir jetzt zu begegnen haben, übten nur einen ganz allgemeinen und inſofern günſtigen Einfluß aus, als ſie Sinn und Geſchmack für eine geſchloſſene und harmoniſche Darſtellung weckten. Die Zügelloſigkeit der dramatiſchen Dichter, die meiſt zugleich Schauſpieler waren, hatte ſo überhandgenommen, daß die Cortes von Valladolid (1548) den Druck unzüchtiger Poſſenſpiele verboten. Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß unter ihnen Lope de Rueda (um 1544 geb.), ein Mann aus dem Handwerkerſtande von beſchränkten poetiſchen Gaben, eine hervorragende Stellung einnimmt. Auch er war zugleich Schauſpieler, ja Schauſpieldirector. Er ſchrieb Paſtorale, Komödien und Paſos, kleine burleske Spiele, die als entremeses verwendet wurden

und die Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit zum Gegenſtand hatten. Sie ſind in Proſa geſchrieben und nicht ohne Leichtigkeit und Eleganz behandelt. Einzelne Figuren des Volkslebens kehrten darin faſt regelmäßig wieder.

Von den Nachahmern des Lope de Rueda nahmen einzelne die metriſche Form wieder auf, ihre Dichtungen ſind aber faſt alle verloren gegangen. Auch liegt uns bis jetzt aus der Zeit von 1561—1590 nicht ein einziges geiſtliches Drama vor. Um dieſe Zeit wurde es mehr und mehr aus den Kirchen verdrängt.

Bei der Mittelmäßigkeit der Talente war es eine Zeitlang ſchwankend geworden, ob die Nachahmungen des antiken Schauſpiels nicht zuletzt doch über das volksthümliche Drama obſiegen würden. Ein Mann von großer poetiſcher Begabung und von gelehrter Bildung zugleich ſollte aber endlich den Kampf zu Gunſten des letzteren entſcheiden. Dieſer Mann war Juan de la Cueva (1550 zu Sevilla geboren). Wir beſitzen von ihm eine Poetik und einen Band Komödien. Den letzteren gab er zuerſt diejenige Form, welche ſpäter die herrſchende wurde, indem er ſeine Perſonen abwechſelnd in Octaven, Terzinen, Jamben, italieniſchen Canzonen, Quintillen und im Romanzenvers ſprechen ließ. Epiſche und lyriſche Formen treten bei ihm oft als ſelbſtändige Momente aus dem Fluſſe der dramatiſchen Handlung heraus, eine Eigenheit, welche auch dem ſpäteren ſpaniſchen Drama noch anhaftet. Der allgemeine poetiſche Werth überwiegt bei ihm überhaupt den dramatiſchen. Seine Spiele haben durch ihren muſikaliſch-poetiſchen Reiz und die willkürliche Häufung phantaſtiſcher Begebenheiten neben einem guten auch einen ſchädlichen Einfluß auf die Entwicklung der ſpaniſchen Bühne ausgeübt, da das Publicum, hierdurch verwöhnt, beides lange mehr als alles Andere forderte.

Unter den Nachfolgern des Juan de la Cueva erheben ſich Rey de Artieda und Chriſtoval de Virues zu beſonderer Bedeutung. Im Uebrigen zeigt ſich ſehr bald ein raſches Sinken, das bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts andauert. Um dieſe Zeit tritt Michael Cervantes in die Reihen der dramatiſchen Dichter mit ein. 1548 zu Alcalá de Henares

geboren, ließ er schon früh Merkmale seiner dichterischen Begabung erblicken. Glühende Vaterlandsliebe und kriegerische Begeisterung rissen ihn 1571 in die Kämpfe gegen die Ungläubigen, in denen er sich auszeichnete. 1575—1580 schmachtete er als Gefangener in Algier. Sein frühestes Schauspiel „El trato de Argel", „Leben in Algier" (1581) entwirft ein ergreifendes Bild von den Drangsalen, welche dort über die Christen verhängt waren. In dramatischer Hinsicht ungleich bedeutender ist seine „Numantia", in der er, sich an Juan de la Cueva anschließend, diesen an Reichthum der Gestaltungskraft und Kühnheit des Entwurfs weit übertrifft. Ein größeres dramatisches Talent, als das seine, sollte ihn jedoch auf diesem Gebiete bald aus der Gunst des Volkes verdrängen, was ihn zuweilen zu einer schroffen Opposition gegen die herrschend gewordene Richtung verleitete, die er jedoch selbst gegen den Schluß seines Lebens in ihren Einseitigkeiten noch weit überbieten sollte.

Das rasche Wachsen der dramatischen Literatur, die steigende Zahl der Theater, der zunehmende Hang des Volks zu diesem Vergnügen führten im Jahre 1586 zu einer ernsten Erörterung der Frage nach der Statthaftigkeit der dramatischen Spiele. Sie wurde zu ihren Gunsten entschieden, ja man verwarf sogar den Vorschlag, das Auftreten von Frauen auf der Bühne zu verbieten, da man diesen erst neuerdings aufgekommenen Gebrauch für minder anstößig hielt, als die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben.

Mit Lope de Vega beginnt die eigentliche Blüthezeit des spanischen Dramas. Sie fällt mit dem Sinken der politischen und mit dem Drucke zusammen, welchen die kirchliche und monarchische Macht auf die Freiheiten der Nation und des Individuums auszuüben begann. Dies würde zu verwundern sein, wenn die Blüthe der geistigen Entwicklung sich nicht oft nur als die Nachblüthe der politischen Entwicklung darstellte und die dramatische nicht naturgemäß der lyrischen und epischen nachfolgte. Auch ist zu bedenken, daß jener Druck sich zunächst noch nicht allzusehr fühlbar machte und mehr gegen die, über die Schranken des mittelalterlichen Geistes hinausstrebenden indivi-

duellen Freiheiten, als gegen dieſen Geiſt ſelber gerichtet war, dem er gewiſſermaßen entſprach und darum zu einem neuen mächtigen Antriebe wurde. Dies gilt ſogar noch von der Inquiſition, wofür eine Stelle des 1656 erſchienenen Catalogo real de España ein Beleg iſt, in welcher die Einführung dieſer furchtbaren Staatseinrichtung zu den glücklichen Ereigniſſen der Regierung Ferdinands und Iſabellas gezählt werden konnte. Jedenfalls gewährte dieſelbe dem ritterlichen Geiſte des Mittelalters in Spanien einen Schutz gegen die Einflüſſe der ihm feindſeligen reformatoriſchen Bewegungen in anderen Ländern; im Gegenſatze zu dieſen mußten ſich gerade hier die nationalen Eigenthümlichkeiten jenes Geiſtes zu voller Schärfe entwickeln. Die Begriffe der ritterlichen Ehre in den Verhältniſſen zu König, Kirche und Frauen bildeten ſich jetzt erſt ganz zu jener Spitzfindigkeit aus, der wir im ſpäteren ſpaniſchen Drama begegnen; wozu noch die Abhängigkeit der dramatiſchen Dichtung von dem nationalen Sagen- und Romanzenſtoffe und von Novellen und Romanen kam, die ſämmtlich ganz von jenem ritterlichen Geiſte erfüllt waren.

Es zeugt für die Stärke ſowohl dieſes Geiſtes als der nationalen Eigenthümlichkeit, daß der Einfluß der italieniſchen Dichtung, welcher jetzt mehr noch als früher ſichtbar wird, doch kein zu tiefgreifender wurde. Er blieb faſt nur auf die äußere Form beſchränkt. Die Neigung zu ſpitzfindiger Allegorie, zu gekünſtelter Behandlung des gedanklichen Ausdrucks, zu luxuriöſer Anhäufung geſuchter und fremdartiger Bilder wurde, und zwar in geiſtvoller Weiſe, von dem Dichter Gongora auf die Spitze getrieben. Wie Italien ſeinen Marinismus, ſo hatte Spanien ſeinen Gongorismus.

Zu Lope de Vegas Zeit wurden die weltlichen Theaterſtücke mit dem Namen: comedias bezeichnet, gleichviel ob ſie heiteren oder ernſten Inhalts waren. In den meiſten erſcheinen beide Momente mit einander verbunden, nur daß das eine oder andere darin überwiegt. Der Begriff des Dramatiſchen war eben noch immer ein ſchwankender und viele dieſer comedias ſind wenig mehr als dialogiſirte Novellen und Epen. Auf dem Boden der

Phantaſie bewegen ſich, nur bald mehr, bald weniger, alle. Die Darſtellung wirklicher Begebenheiten nimmt unbedenklich allegoriſche Figuren mit in ſich auf und die Geſchichte der Vorzeit wird im Geiſte und in den Formen der Gegenwart vorgeführt. Nur bei der nationalen Geſchichte und Sage ſucht man das hiſtoriſche Colorit und Coſtüm zu beobachten.

Die Unterſcheidung der comedias, als comedias de capa y espada (Mantel- und Degenſtücke) und als comedias de ruido oder de teatro (Spectakel- und Ausſtattungsſtücke) bezieht ſich nicht ſowohl auf den inneren Charakter derſelben, als auf die Form ihrer äußeren Darſtellung. Es ſcheint, daß die erſteren ſtets ohne decorative Mittel geſpielt und nach dem Coſtüm der höheren Stände benannt wurden, in deren Verhältniſſen ſie ſich ausnahmlos bewegten, während die anderen auf decorative Mittel und deren Wirkungen berechnet waren, was keineswegs ausſchloß, daß ſie nicht gleichzeitig von einem tiefpoetiſchen tiefſinnigen Inhalte ſein konnten.

Von den comedias unterſchied man jetzt auch noch die burlesca (ein ſchwankartiges Stück), die fiesta (das Feſtſpiel), die entremeses, kurze Spiele, die man bei den comedias zwiſchen die jornadas, bei den Autos zwiſchen ſie und die Loa einfügte, die loa's, kleine Vorſpiele in theils monologiſcher, theils dialogiſcher Form, in denen das folgende Drama empfohlen oder auch eingeleitet wurde. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts ging jeder dramatiſchen Dichtung eine Loa voraus; ſpäter wurde ſie nur bei den Autos noch beibehalten. Die wichtigſten Arten der letzteren waren die autos sacramentales und die autos al nacimiento. Die erſteren dienten der Feier des Fronleichnamfeſtes und verherrlichten das Sacrament des Altars. Die letzteren waren Hirtenſpiele zur Feier des Weihnachtsfeſtes; Maria und Joſeph ſpielten darin die Hauptrollen. Jenen waren allegoriſche Figuren weſentlich, bei dieſen waren ſie zuläſſig. Jene waren immer auf nur einen Act beſchränkt und wurden im Freien, auf Straßen und Plätzen, aufgeführt, dieſe umfaßten bisweilen bis zu drei Acten und

wurden theils im Freien, theils in Kirchen und Klöstern zur Aufführung gebracht.

§ 23. Das spanische Drama von Lope de Vega bis Calderon.

Lope Felix de Vega Carpia stammte aus einer edlen Familie Altcastiliens. Er wurde am 25. Nov. 1562 zu Madrid geboren. Seine außerordentliche poetische Begabung, welche ihn später zum Gegenstande der Bewunderung aller Nationen gemacht, äußerte sich schon in seinem zartesten Alter. Er selber versichert fast eben so früh dichten, wie sprechen gekonnt zu haben, und vergleicht seine ersten Versuche darin mit dem ersten Zwitschern der Vögel in ihren Nestern. Schon mit eilf Jahren schrieb er Theaterstücke, versuchte sich aber gleichzeitig in allen übrigen Gattungen. Ebenso früh lernte er die Liebe und die Gefahren des Krieges kennen. 1573 sehen wir ihn schon Kriegsdienste leisten und mit 17 Jahren kehrte er von der Universität Salamanca zurück, um aufs Neue die Bücher mit den Waffen zu vertauschen. Zweimal war er verheirathet. Seine zweite Gattin machte ihn so überaus glücklich, daß ihn ihr Verlust, dem der eines Sohnes vorausging, die geistlichen Weihen zu nehmen bewog (1609). Sein poetisches Schaffen, welches schon damals durch die Güte seiner Leistungen und seine beispiellose Fruchtbarkeit zugleich Neid und Staunen erregte, sollte sich erst jetzt zu seinem vollen Glanze entfalten. Obschon er sich vorzugsweise auf dem dramatischen Gebiete bewegte — er selbst giebt die Zahl seiner comedias auf 1500 an, wozu dann noch die Autos, Entremeses und Loas kommen —, hat er doch auch eine erstaunliche Menge lyrischer, epischer und allegorischer Dichtungen hervorgebracht. Er schrieb einmal in Toledo 15 Acte in nur 15 Tagen und versichert uns selbst, mehr als hundertmal Stücke innerhalb 24 Stunden geschrieben zu haben. Mit dieser Schnelligkeit verband er die größte Vollendung in der Behandlung schwieriger kunstreicher Formen, was nur dadurch zu erklären ist, daß er mit derselben spielenden Leichtigkeit in diesen Formen zu denken vermochte, wie wir Anderen in den Formen der geselligen Unterhaltung. Dabei vernachlässigte er keineswegs die

Pflichten ſeines geiſtlichen Berufs, er ging vielmehr weit über dieſelben hinaus. Es kann ſicher nicht Wunder nehmen, daß der Werth ſeiner Dichtungen zum Theil ein ſehr ungleicher iſt, wohl aber, daß das Mittelmäßige darin unter der Menge des Trefflichen doch faſt verſchwindet. Er hat jede Gattung des Dramas gepflegt und in faſt jeder Vollendetes geleiſtet, indem er zugleich bahnbrechend und muſtergültig darin war. Er ſtarb 1635.

Wenn man einzelne Stellen ſeiner „Neuen Kunſt in jetziger Zeit Komödien zu ſchaffen“ ganz wörtlich nehmen wollte, ſo würde Lope de Vega über ſeine dramatiſche Thätigkeit, im Vergleich mit dem Drama der Alten, ſelbſt ſehr geringſchätzig geurtheilt haben. Andere Stellen ſeiner Schriften weiſen jedoch darauf hin, daß ſich eine feine, nach zwei Seiten gerichtete Ironie darunter mit birgt. Seine Verehrung des antiken Dramas ſoll darum ebenſowenig geläugnet werden, als daß er es hoch über das nationale ſpaniſche ſtellte. Gleichwohl hielt er es für falſch, die Formen und Regeln der Griechen, die ſich hiſtoriſch aus deren Geiſte entwickelt hatten, auf das ſpaniſche Drama zu übertragen. Und wenn er auch darüber ſpottet, daß die ſpaniſchen Dichter dem Geſchmacke der Menge allzuſehr nachgäben, ſo war es doch Ueberzeugung bei ihm, daß die dramatiſche, wie jede andere Dichtung, aus der beſonderen Natur und dem beſonderen Charakter einer Nation hervorgehen müſſe. Was einige Zeit ſpäter Tirſo de Molina in ſeinen „cigarrales de Toledo“ zu Gunſten des nationalen ſpaniſchen Dramas gegenüber den ſogen. Regeln des Ariſtoteles vorgebracht hat, würde Lope wohl alles mit unterſchrieben haben.

Lope war tief vom Weſen des Dramatiſchen durchdrungen, ihm war in ſeinen Dramen Handlung immer die Hauptſache. Obſchon ſeine Darſtellung ſich in den kunſtreichſten Formen bewegt, hat ſie doch weſentlich nur den Charakter einer erhöhten Natürlichkeit. Es lag aber theils in der Künſtlichkeit dieſer Formen, theils in der Natur des ſpaniſchen Volksgeiſtes, ſo wie in einem beſtimmten von Italien aus genährten Hange der Zeit, daß auch ſeine Werke im Einzelnen manches Gekünſtelte, Spitzfindige, Ueberladene im Ausdrucke enthalten. Grundſätzlich

war er jedoch dieſem Hange entgegen. Bei einer ſo ungeheueren Productivität und bei der Enge der Weltanſchauung, welche die ganze ſpaniſche Poeſie beherrſchte, läßt ſich erwarten, daß ſich in ſeinen Werken in Bezug auf Charakteriſtik und Motive manche Wiederholungen zeigen. Im Ganzen iſt aber ſeine Erfindungs- und Geſtaltungskraft faſt das Bewundernswertheſte an ihm, ſie erſcheint geradezu unerſchöpflich. Das komiſche Element, das ſeinen ernſten Stücken faſt immer beigemiſcht iſt, dient vorzugsweiſe dazu, den ernſt idealen Theil zu beleuchten, zum Theil auch denſelben in feiner und graziöſer Weiſe zu parodiren.

Was die metriſche Behandlung der dramatiſchen Sprache betrifft, ſo äußert ſich Lope ſelber darüber, wie folgt: „Decimen ſind gut für Klagen; das Sonett paßt für die, welche voll Erwartung ſind; Erzählungen fordern die Romanzenform, obſchon ſie ſich am glänzendſten in Octaven ausnehmen; Terzinen ſind für ernſte, Redondillen für Liebesſcenen geeignet".

Lope hat ſeine Stoffe faſt allen Gebieten entlehnt. In der Behandlung des Vaterländiſchen iſt er oft von hinreißender Gewalt. Er iſt eben ſo meiſterhaft in der Schilderung der ländlich einfachen altcaſtiliſchen Sitten, wie in der Darſtellung der farbenprächtigen, phantaſievollen Zuſtände des mauriſchen Lebens („Der Comthur von Ocaña", „Die Jungfrauen von Salamanca", „Der Stern von Sevilla"). Am glänzendſten entfaltet ſich Lopes Eigenthümlichkeit und Geſtaltungskraft aber im eigentlichen Luſtſpiele („Die größte Unmöglichkeit", „Der Madrider Stahl", „Die unbekannte Geliebte", „Die Wittwe von Valencia", „Die Johannisnacht"). Die beiden Momente, welche die ſpaniſche Dichtung charakteriſiren und ſich im ſpaniſchen Drama oft vergeblich zu durchdringen ſuchen, ein ſtarker, künſtleriſch ausgebildeter Verſtand und eine glühende, quellende Phantaſie, treten bei ihm in den Autos meiſt noch entſchiedener als in allen übrigen Gattungen aus einander. Eine ſich in theologiſche Subtilitäten und räthſelhafte Allegorien verlierende Myſtik erſcheint in ihnen ganz überſchüttet von exotiſcher Farbenpracht, ganz umfloſſen von berauſchendem Blüthenduſte. Von Lope's autos sacramentales ſei nur „Die Reiſe der

Seele", von den autos al nacimiento „Der beſtrafte Tyrann" hervorgehoben. Beſondere Erwähnung verdienen noch die Hirtenſpiele des Dichters; vor Allem die durch Klarheit des Stils und Anmuth der Naturſchilderungen ausgezeichnete „Arcadia". Von ausſchweifender Abenteuerlichkeit ſind dagegen die ſogen. comedias de santos (z. B. „Das prophetiſche Thier", „Das unſchuldige Kind von la Guardia", „Der Cardinal von Bethlehem").

Obſchon Lope mit ſeinen 1500 comedias die ſpaniſche Bühne ſchon allein genügend hätte verſorgen können, ſo wurde ſie doch noch von anderer Seite mit dramatiſchen Erzeugniſſen geradezu überſchwemmt. Aus der Menge Unberufener treten auch bedeutende Talente hervor. In Fruchtbarkeit, Umfang und Mannigfaltigkeit der Hervorbringungen wurde zwar Lope von Keinem erreicht, nach einzelnen Richtungen hin aber doch übertroffen. Gerade von dieſen Stücken iſt uns eine genügende Zahl erhalten geblieben, um uns einen deutlicheren Begriff von der Bedeutung ihrer Dichter zu bilden. Zu ihnen gehört der Valencianer Guillen de Caſtro, deſſen „Cid" Corneille die Anregung zu ſeiner gleichnamigen Tragödie gegeben. Voltaire nannte ihn den Verfaſſer der erſten wahren Tragödie im neueren Europa. Auch Mira de Mescua aus Guadix im Königreich Granada und Luis Velez de Guevara, geboren in Ecija in Andaluſien, gehören zu den fruchtbarſten und berühmteſten Dichtern der Zeit; der Erſte nach Schacks Urtheil nicht mit genügendem Recht. Von dem ungleich bedeutenderen Gabriel Tellez, genannt Tirſo de Molina (1570—1648), beſitzen wir nur dürftige Nachrichten. „Tirſos Theater", ſagt Schack, „gleicht jenem Wunderlande, das uns von romantiſchen Dichtern geſchildert wird, wo berauſchende Düfte und zauberiſche Klänge des Wanderers Herz und Sinn gefangennehmen, wo tauſend ſich ſchlängelnde Wege bald durch üppige Gärten, bald durch anmuthige Thäler, bald an ſchwindelerregenden Abgründen vorbei auf himmelhohe Berge führen." Er iſt ein Meiſter in der Behandlung der Sprache und beſitzt das Geheimniß, die feinſte Kunſt mit dem Reiz des Natürlichen zu verbinden.

Sein Witz und ſeine Satire zeichnen ſich gleichzeitig durch Kühnheit und Anmuth aus. Er hat der Rolle des Gracioſo die höchſte Vollendung gegeben. In ſeinen Erfindungen iſt er nicht ſelten phantaſtiſch, in der Charakteriſtik oft willkürlich. Unter ſeinen Luſtſpielen glänzen beſonders: „Don Gil von den grünen Hoſen", „Die Bäuerin aus der Sagra", „Die Liebe als Arzt", „Die Bäuerin aus Vallecas", „Liebe nach Zeichen", „Die Kunſt zu lieben", welches vielleicht Calderon die Anregung zu ſeinem „Lauten Geheimniſſe" gab, wie „Die fromme Martha" Molière zu deſſen „Tartüffe". Von ſeinen ernſteren Stücken mögen: „Die Großthaten des Pizarro" und „Der ſteinerne Gaſt" (das Vorbild des „Don Juan") Hervorhebung finden.

Nach einer weſentlich anderen Richtung hin zeichnete ſich Juan Ruiz de Alarcon aus. Er wurde in der mexicaniſchen Provinz Tasco geboren, war aber ſpaniſchen Urſprungs. 1622 lebte er bereits in Spanien, wo er ſpäter große Poſten im Staatsdienſt bekleidete. Der hohe Ton, den er bisweilen gegen das große Publicum anſchlug, iſt wohl hauptſächlich die Urſache, daß er zu ſeiner Zeit weniger anerkannt und beliebt war, als er verdiente. Zum Theil lag es aber auch in der Eigenartigkeit ſeiner dichteriſchen Individualität. Alarcon behandelt ſeinen Gegenſtand immer nur als Mittel, einen dichteriſchen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Seine Dramen ſind von einer ſtolzen, flammenden Leidenſchaft und von vaterländiſcher Begeiſterung durchglüht, wobei er ſich nicht ganz frei von der Befangenheit, von den Vorurtheilen ſeiner Landsleute zeigt. Sie ſind gleich ausgezeichnet durch das Bedeutende ihres Inhalts, wie durch die Geſchloſſenheit ihrer äußeren Form und die Gediegenheit der Ausführung. Sein „Weber von Segovia" gehört zu den glänzendſten, lebensvollſten Erſcheinungen des ganzen ſpaniſchen Dramas. Ihm reihen ſich „Grauſamkeit aus Ehre" und „Wie man Freunde gewinnt" ebenbürtig an. Von ſeinen Luſtſpielen iſt „Die verdächtige Wahrheit" ſchon deshalb erwähnenswerth, weil ſie dem „Lügner" des Corneille zu Grunde liegt. Von großer Originalität der Erfindung iſt „Die Prüfung der Freier".

Von den übrigen dramatiſchen Dichtern der Zeit mögen Felipe Godinez, Luis de Belmont, Juan Perez de Montalvan, Miguel Sanchez hier noch genannt werden.

Auch jetzt fehlte es nicht an einer Oppoſition gegen das nationale Drama zu Gunſten der wiedererweckten Antike. Der bedeutendſte Vertreter derſelben war Chriſtoval Suarez de Figueroa. Sie blieb jedoch auch diesmal ohne Erfolg.

§ 24. Uebergang des volksthümlichen ſpaniſchen Dramas in das höfiſche.

Bis zur Thronbeſteigung Philipps IV. (1621) hatten die ſpaniſchen Könige dem Drama eine Förderung nicht zu Theil werden laſſen. Es war bis dahin trotz ſeiner kunſtreichen Form ganz volksthümlich geblieben. Von dieſem kunſtſinnigen Fürſten, welcher das Theater leidenſchaftlich liebte, ſo daß man ihm ſelbſt, mit Recht oder Unrecht, verſchiedene der mit der Bezeichnung de un ingenio de esta corte erſchienenen dramatiſchen Dichtungen zugeſchrieben hat, wurde es zuerſt in die Gunſt des Hofes gezogen. Obſchon es durch dieſen Einfluß zur höchſten Blüthe gelangte, lagen in ihm doch zugleich mit die Keime ſeines ſpäteren Verfalls. Denn wiewohl Philipp IV. unſtreitig von wahrer Kunſtliebe beſeelt war, machte ſich in ihm gleichzeitig ein bedenklicher Hang zu äußerem Glanze bemerkbar, welcher die Pracht und den Luxus der ſceniſchen Ausſtattung aufs Höchſte zur Entwicklung brachte. Dies konnte nicht ohne Einwirkung auf die dramatiſche Dichtung bleiben, die dieſem Hange bald dienſtbar wurde. Steht ſie doch immer in einer beſtimmten Wechſelwirkung mit der Entwicklung der ſceniſchen Hülfsmittel und es wird für ſie ſtets verhängnißvoll werden, wenn ſich das natürliche Verhältniß zwiſchen beiden umkehrt, ſo daß ſie, ſtatt die letzteren zu beſtimmen, von ihnen in ihrer Entwicklung beſtimmt wird. Es wird demnach hier der geeignete Ort ſein, der Entwicklung des ſceniſchen Apparats des ſpaniſchen Theaters einen flüchtigen Blick zu vergönnen.

Wir können uns denſelben in ſeinen Anfängen nicht einfach und ärmlich genug denken. Wenn auch die Darſtellung, welche

Cervantes hiervon aus ſeinen Jugenderinnerungen entwirft, nicht mehr ganz maßgebend war für die Zeit, welche er ſchildert, ſo iſt doch die Annahme erlaubt, daß ſie dem urſprünglichen Zuſtande der dramatiſchen Spiele entſpricht. „Zur Zeit des Lope de Rueda — heißt es bei ihm — beſtand das Theater aus vier Bänken ins Gevierte geſtellt und aus vier bis ſechs Brettern, die darüber hin gelegt wurden. Die Decoration wurde durch einen alten Vorhang gebildet, der mit zwei Stricken von einer Seite zur andern gezogen war. Hinter ihm ſtanden damals, unſichtbar, die Muſikanten.“ Pedro Navarro ſoll das eigentliche Theater erfunden haben. Aus dem Sacke, der ſonſt die Kleider enthielt, waren jetzt Koffer und Kaſten geworden. Die Muſikanten traten nun auf die offene Scene. Navarro führte Theatermaſchinen, Wolken, Donner und Blitz ein. Ein Aufwandsgeſetz Carls V. vom Jahre 1534 weiſt darauf hin, daß in Bezug auf Coſtüm ein gewiſſer Luxus ſchon ſtattgefunden haben müſſe. — Rojas berichtet in ſeiner „Unterhaltenden Reiſe“, daß es zu ſeiner Zeit acht verſchiedene Gattungen von Schauſpielern gab. Die vornehmſten von ihnen bildeten die compañias, deren Gepäck er auf etwa 3000 Arroben (à 25 Pfund) Gewicht angiebt. Feſtſtehende Bühnen gab es in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts ſchon zu Valencia und Sevilla, etwas ſpäter (1565) auch zu Madrid. Die Hospitäler der Städte erlangten das Vorrecht, den Schauſpielertruppen Locale für ihre Vorſtellungen zu liefern. Es gehörte zu ihren wichtigſten Erwerbsquellen. Die Schauſpiele kamen hierdurch in die Lage, als Wohlthätigkeitsanſtalten betrachtet zu werden, was ihnen bei den immer wieder gegen ſie gerichteten Angriffen gewiß ſehr zum Vortheil gereichte. In Madrid wurden ihnen zunächſt zwei, bald jedoch noch mehr Höfe (corrales) eingeräumt. Die Fenſter der ſie umgebenden Häuſer bildeten natürliche Logen, im Hintergrunde erhob ſich die Bühne. Alberto Ganaſa, der Vorſteher einer italieniſchen Schauſpielertruppe, gab ihnen (1574) eine beſſere Einrichtung. Die Bühne wurde jetzt mit einem Dache bedeckt, der übrige Raum aber nur an den Seiten. Die Logen der oberen Stockwerke hießen desvanes, die der

unterſten aposentos. Der Hofraum bildete das patio (unſer Parterre). Zwiſchen ihm und den aposentos erhoben ſich mehrere Reihen amphitheatraliſch geordneter Sitze. Die Frauen hatten einen beſonderen Platz (die cazuela) am äußerſten Ende des Amphitheaters. Ein Orcheſter gab es im ſpaniſchen Theater nicht, die Muſiker traten, wie ſchon oben bemerkt, unmittelbar auf die Bühne. Encina, Gil Vicente und Torres Naharro pflegten ihre Stücke mit einem Tanz, bei dem eine Villancica angeſtimmt wurde, zu ſchließen. Die weiblichen Rollen wurden von Frauen geſpielt; der Kleiderluxus war ſchon ziemlich entwickelt. Zur Zeit des Cervantes gab es bereits Ballets mit allegoriſchen Figuren und 1580 führte man ſogar Schlachten mit Pferden auf der Bühne aus. Gleichwohl war der ſceniſche Apparat bis zu Philipp IV. ein ziemlich beſchränkter. Einen Vorhang kannte man nicht, daher keine Scene mit ſtehenden Gruppen beginnen konnte. Die Decoration beſtand gewöhnlich nur aus einfarbigen Teppichen, welche, die Scene umſchließend, zu beiden Seiten und im Hintergrunde aufgehängt waren. Hier ragte eine Mauererhebung darüber hinaus, welche je nach Bedürfniß einen Thurm, ein Gebirge, einen Balcon ꝛc. vorſtellte. Dieſe Vorrichtung genügte für die comedias de capa y espada. Dagegen kamen in den comedias de teatro Verwandlungen, daher auch decorative Verſatzſtücke und allerlei Maſchinerien zur Anwendung; doch blieb auch hier der Phantaſie der Zuſchauer noch viel überlaſſen.

Die Autos wurden dagegen im Freien auf bretternen Gerüſten geſpielt. Die Karren, auf denen die Darſteller zum Spiele fuhren, und die mit gemalten Vorhängen verſehen waren, wurden ſo an dieſe Gerüſte geſchoben, daß ſie dieſelben von drei Seiten umſchloſſen und hierdurch die Scenerie und Decoration des Theaters bildeten. Auch konnte man den Bühnenraum dadurch erweitern, daß durch das Zurückziehen der Vorhänge kleinere Nebenbühnen hergeſtellt wurden.

Die Darſtellungsweiſe der ſpaniſchen Schauſpieler war, wie noch heute, von außerordentlicher Lebendigkeit, beſonders das Geberdenſpiel. Grazie und Feinheit verließen ſie ſelbſt bei der

Darſtellung des niederſten Lebens nicht. Die raſche und ſcharfe Auffaſſung, welche den Zuſchauern eigen, bedingte allein ſchon die größte Sicherheit und Genauigkeit des Vortrags und der Betonung. Ein falſcher Accent, eine ausgelaſſene Sylbe erregte das Mißfallen des ſpaniſchen Parterres. Dieſe Sicherheit und Genauigkeit ermöglichten ihnen die größte Schnelligkeit im Vortrage, beſonders der langen, romanzenartigen Erzählungen, welche bei ihrem verwickelten Periodenbau hierdurch an Deutlichkeit nur gewannen, weil ſie überſichtlicher wurden.

Da die Hofetiquette den ſpaniſchen Königen den Beſuch der öffentlichen Theater nicht geſtattete, ſo ließ Philipp IV. in ſeinem Palaſt Buen Retiro ſich ein eignes Theater errichten, das in der Vollkommenheit und Pracht ſeiner Einrichtungen alles bisher Gekannte weit übertraf. Hierzu gehörte, daß man den Hintergrund deſſelben nach dem Garten des Schloſſes öffnen konnte, was dem decorativen Effect und der Verwendung maſſenhafter Comparſen einen ungeheuren Spielraum geſtattete. Es entſtand ein Ausſtattungsluxus, von dem man bisher ſich nichts hatte träumen laſſen. Zwar wurde er zunächſt nur auf die Feſtſpiele (fiestas) beſchränkt, bald aber auch auf die comedias de teatro mit übertragen. Man begann dieſe Spiele vorzugsweiſe hierauf zu berechnen, doch wußten große Dichter, wie Calderon, ihnen zugleich einen tiefſinnigen und bedeutſamen Inhalt zu geben. Allmählich mußte jedoch das Intereſſe für das Aeußerliche das für den inneren poetiſchen Gehalt überwiegen. Der Wohllaut, das muſikaliſche Moment der Sprache, welchem das ſpaniſche Drama ſchon immer Rechnung getragen hatte, wurde ebenfalls mehr und mehr zur Hauptſache gemacht. Tanz und Muſik, die früher nur am Schluſſe der Stücke oder als Zwiſchenſpiele angewendet worden waren, drängten ſich mehr und mehr in ſie ein und als ſelbſtändige Momente aus ihnen hervor. Die Fieſtas bildeten ſich allmählich zu förmlichen Opern um. Calderons „Purpura de la Rosa“ ſoll das erſte Stück geweſen ſein, in welchem Alles geſungen wurde. Indeſſen behaupteten die comedias de capa y espada in ihrer alten Einfachheit noch immer ihre Stellung daneben. Wie

denn überhaupt das Theater bis zu Philipps IV. Tode in gleichem Anſehn und auf gleicher Höhe blieb. Und wenn ſich unter Carl II. mit der ſinkenden politiſchen Macht auch ein Sinken des Theaters erkennen läßt, ſo war dieſes doch noch wenig bemerkbar, weil der Glanz der früheren Zeit ſtark genug nachwirkte, um das Nationalgefühl wach zu erhalten, und Kräfte wie Calderon, Rojas und Andere noch dafür thätig blieben.

§ 25. Das Drama des Calderon.

Pedro Calderon de la Barca wurde am 1. Januar 1601 in Madrid geboren. Er entſtammte einem alten Adelsgeſchlechte, das ſeinen Sitz in demſelben Thale hatte, in dem auch Lope de Vega's Vorfahren einſt lebten. Er ſtudirte in Salamanca und war ebenfalls frühzeitig entwickelt. Dreizehn Jahre alt, ſchrieb er ſein erſtes Schauſpiel „Der Himmelswagen", mit neunzehn Jahren hatte er bereits die Bühne erobert. In ſeinem 25. Jahre trat auch er in den Kriegsdienſt ein, aus dem er erſt 1640 auf den ausdrücklichen Wunſch des Königs nach Madrid zurückkehrte, wo er in enger Beziehung zum Hofe blieb. Einem immer lebendiger in ihm hervortretenden religiöſen Drange folgend, empfing er 1651 die geiſtlichen Weihen. Der König verlieh ihm als bloße Pfründe eine Kapellanſtelle zu Toledo und gleichzeitig, um ihn in ſeiner Nähe zu behalten, noch eine andre an ſeiner eignen Kapelle. Obſchon Calderon auf ſeine geiſtlichen Spiele den weitaus größten Werth legte, fuhr er doch ununterbrochen fort, auch weltliche Stücke zu dichten. Man berechnet die Zahl ſeiner comedias auf 120, die ſeiner geiſtlichen Dramen auf 100, wozu dann noch etwa 200 Loas und 100 Saynetes (eine Art Zwiſchenſpiele) neben einer Menge lyriſcher Dichtungen kommen. Er ſtarb 1681, von ſeinen Landsleuten bewundert und betrauert.

Durch ihn wurde das ſpaniſche Drama nach einzelnen Richtungen hin erſt auf den Gipfel ſeiner Vollendung gehoben. Doch nicht nur die Vorzüge, auch die Einſeitigkeiten, mit denen es ſchon immer behaftet war, ſind durch ihn zu höchſtem Ausdruck gelangt. Das mochte ſeinen Grund zum Theil in ſeiner

individuellen Natur, zum Theil aber auch in seinem Verhältnisse zum Hofe haben. Wenn Lope de Vega für die ganze Nation schrieb, so faßte Calderon bei seinen Dramen vorzugsweise die Kreise des Hofes ins Auge. Es gereichte ihm zum Vortheil, daß Philipp IV. fast nur Männer von Geist, Bildung und Kunstsinn zu sich heranzog, zum Nachtheil dagegen, daß dieser Geist, diese Bildung, dieser Kunstsinn an einer bedenklichen Ueberfeinerung litt und die religiösen und gesellschaftlichen Begriffe und Vorurtheile der Nation mit großer Spitzfindigkeit zu einem Systeme ausgebildet hatte, welchem eine dogmatische Bedeutung beigelegt wurde.

Die Neigung der spanischen Dichter zu Antithesen und Wortspielen, zu übergreifenden Bildern, zu mystischer, spiritualistischer Allegorie und zu subtilen, sophistischen Beweisführungen erscheinen bei ihm eben so auf die Spitze getrieben, wie die Begriffe der Ehre, des Glaubens, der Loyalität und des Frauendienstes. Lyrische und epische Formen treten oft arienartig um ihrer selbst willen aus dem dramatischen Flusse der Handlung heraus, der Gedanke wird nicht selten als blos anhängender Schmuck behandelt. Der Gegensatz der Thätigkeit der Verstandes- und der Phantasiekräfte tritt nur zu oft ganz unvermittelt aus seiner Dichtung hervor.

Calderon erreichte Lope de Vega weder in Bezug auf Umfang des Talents, noch auf Natürlichkeit des Ausdrucks und Freiheit der Weltanschauung — er übertraf ihn aber, wie alle spanischen Dichter, durch Tiefsinn und jene Feinheit des Kunstgefühls, die alle Theile eines Kunstwerks in ein angemessenes Verhältniß zum Ganzen zu bringen versteht; er übertraf sie in der Gewalt der dramatischen, zu rascher Entwickelung drängenden Energie, in der Folgerichtigkeit dieser Entwicklung, so wie in der kunstvollen Schürzung und Lösung der Intrigue.

Von seinen tragischen Dichtungen ragt „Der Richter von Zalamea“ über alle anderen hinaus. Ihm schließen sich fast ebenbürtig die folgenden an: „Drei Vergeltungen in Einer“, „Der Arzt seiner Ehre“, „Der letzte Zweikampf in Spanien“, „Die Haare Absalons“, „Der Maler seiner Schande“. Zwischen

ihnen und den religiöſen Schauſpielen (comedias divinas) ſtehen „Das Leben ein Traum“ und „Die Gebilde des Prometheus“, beide ausgezeichnet durch Tiefe der Symbolik. In ſeinen religiöſen Schauſpielen aber hat dieſer Dichter nicht nur das Höchſte dieſer beſonderen Gattung, ſondern überhaupt Etwas geſchaffen, was einzig daſteht in der Literatur aller Zeiten. Hier ſeien „Der ſtandhafte Prinz“, „Der große Fürſt von Fez“, „Der wunderthätige Magus“, „Die Andacht zum Kreuze“ als eben ſo viele Meiſterwerke genannt. Unerreicht iſt er in ſeinen, wegen ihres Tiefſinns und Glanzes, wegen der überſchwänglichen Fülle myſtiſcher Allegorie, bewunderungswürdigen autos. Seine mythologiſchen Schauſpiele wußte er, obſchon ſie zugleich Ausſtattungsſtücke waren, oft mit dem wunderbarſten poetiſchen Zauber zu erfüllen, wie z. B. ſeinen „Narciß und Echo“ und „Ueber allen Zauber iſt Liebe“. Am freieſten vermochte ſich aber die Genialität ſeines Geiſtes in den Formen des eigentlichen Luſtſpiels zu entfalten, ſei es, daß er es auf phantaſtiſchen Boden oder in die Verhältniſſe des damaligen geſellſchaftlichen Lebens verlegte. Zu nennen ſind hier „Der verkappte Sterndeuter“, „Schärpe und Blume“, „Das laute Geheimniß“, „Stille Waſſer ſind tief“, „Die Dame Kobold“, „Der Tanzmeiſter“.

Man hat Calderon bisweilen vorgeworfen, daß er ſeine Vorgänger vielfach geplündert und ihre Ideen und Motive benutzt habe. Schack nimmt ihn dagegen in Schutz, indem er darauf hinweiſt, daß ohne ein ſolches Zurückgreifen auf ſchon vorhandene, überlieferte Formen eine höhere Entwicklung der Kunſt, die Entwicklung der großen Kunſtſtile gar nicht denkbar ſein würde. Hierbei iſt jedoch Zweierlei zu unterſcheiden, der bloße geſchichtlich überlieferte Stoff, welcher unbeſchränktes Gemeingut und das, was in der Form des überlieferten Stoffes ſchon ſelbſt wieder künſtleriſche Erfindung eines Anderen iſt, denn hier iſt die Benutzung ohne Zweifel nicht eine völlig bedingungsloſe. Sie iſt hier vielmehr an ein eigenthümliches neues Entwicklungsmoment gebunden, ohne welches ſie allerdings nichts weiter ſein würde als ein bloßes Plagiat. Wie

Shakespeare hat sich natürlich auch Calderon der Erfindungen seiner Vorgänger wohl immer nur in diesem künstlerisch vollkommen berechtigten Sinne bemächtigt.

§ 26. Nachblüthe des spanischen Dramas.

Um Calderon gruppirt sich wieder eine große Zahl von Dichtern, die zum Theil noch mit ihm wetteiferten. Selbst an den bedeutendsten von ihnen zeigen sich aber schon Merkmale des allmählichen Niederganges. Wennschon einzelne ihrer Werke noch seine volle Höhe erreichen, so scheint sich doch in ihnen die Kraft derselben meist völlig erschöpft zu haben. Francisco de Rojas, der hier vor Allen zu nennen ist, war aus Toledo gebürtig. Schon 1633 als dramatischer Dichter berühmt, besaß er alle einzelnen Eigenschaften eines solchen in außergewöhnlichem Grade. Es fehlte ihm aber die Kraft, dieselben harmonisch zu beherrschen. Daher seine Werke von sehr ungleichem Werthe und in den einzelnen Werken oft hohe Schönheiten neben flachen Mittelmäßigkeiten zu finden sind. Nicht selten erscheinen sie mit den Flecken des gesuchtesten Schwulstes, der ungeheuerlichsten Uebertreibung behaftet. Doch giebt es darunter einzelne, die zu dem Großartigsten und Herrlichsten gehören, was die spanische dramatische Dichtung hervorbrachte — so sein „Garcia del Castañar“ oder „Außer meinem König keiner“, vielleicht das populärste aller ernsten spanischen Stücke, von einer seltenen Kraft der Charakterzeichnung und von erschütternder Gewalt der Situationen. Ferner sein „Man kann nicht Vater sein, wenn man König ist“, welches dem Venceslas von Rotrou zum Vorbilde diente, und seine von Le Sage im „Gilblas“ als Novelle verarbeitete Tragödie „Die Heirath aus Rache“. Auch im Lustspiel schuf er einige Meisterwerke, z. B. das von dem jüngeren Corneille (zu seinem „Bertrand de Cigarral“) benutzte „Entre bobos anda el juego“ und „Leid hat nicht Neid“, welches dem „Jodelet“ des Scarron zu Grunde liegt.

Agustin Moreto y Cabaña, welcher aus Valencia stammte, glänzte bereits 1637 durch seinen „Schmucken Don

Diego". Er ſtarb 1669 zu Toledo. In ſeinem Vermächtniß verlangte er — man glaubt, wegen eines ſeine Seele belaſtenden Verbrechens — ein unehrliches Begräbniß. Er gehört nicht zu den durch geniale Erfindungskraft glänzenden Geiſtern, daher er ſeine Motive oft anderen Dichtern entlehnte, ſeine Stärke beruhte in der Feinheit der pſychologiſchen Motivirung, in der künſtleriſchen Ausbildung der Motive, in der ſinnreichen, geſchmackvollen Ausführung. Von ſeinen Tragödien ſteht „Der ſtrenge Gerichtsherr" mit Recht obenan. Es gehört zu den wirkſamſten und bedeutendſten Stücken der ſpaniſchen Bühne. Die eigentliche Domäne ſeines Geiſtes war aber das Luſtſpiel. Durch ihn kam die comedia de figuron (worin eine chargirte Figur den Mittelpunkt bildete) zu beſonderem Anſehen. „Der ſchmucke Don Diego" iſt eines der beſten Stücke dieſer Gattung, „Der Marcheſe von Cigarral" eines der luſtigſten. Sein Meiſterſtück, „Donna Diana" aber liegt auf dem Gebiete des feinen pſychologiſchen Luſtſpiels.

Die Fruchtbarkeit der Dichter zeigte auch noch jetzt keine Abnahme. Aus der Menge derſelben ſeien hervorgehoben: Juan Batiſta Diamante („Die Jüdin von Toledo"), Antonio de Mendoza, Alvaro Cubillo de Aragon (ausgezeichnet durch Anmuth und rührenden Ausdruck), Juan de la Hoz, Antonio de Solis und Geronimo Cancer (durch ſeine Burlesken berühmt).

§ 27. Verfall und neueſte Entwicklung des ſpaniſchen Dramas.

Das ſpaniſche Theater hatte bisher einen bedeutenden Einfluß auf die italieniſche und franzöſiſche Bühne ausgeübt, um jetzt auch ſelbſt eine Rückwirkung von ihnen und dem daſelbſt herrſchenden Drama zu erfahren. Obſchon der nationale Geiſt mit dem Sinken der politiſchen Macht in Spanien allmählich geſchwächt worden war, ſo würden große Talente noch immer unmittelbar aus dem Leben haben ſchöpfen können, um in der Richtung des nationalen Theaters Bedeutenderes zu leiſten. Es gab deren jetzt aber keine. Selbſt noch die hervorragendſten unter ihnen, Cañizares und Zamora (zu Ende des 17. und

zu Anfange des 18. Jahrhunderts) waren bloße Nachahmer der früheren Dichter. Das Beſte wurde noch auf dem Gebiete der comedia de figuron und der Burleske geleiſtet.

Die 1714 erfolgte Gründung einer dem Vorbilde der franzöſiſchen entſprechenden königlichen Akademie trug dazu bei, der franzöſiſchen Doctrin auf dem Gebiete des Dramas mehr und mehr Eingang zu verſchaffen. Schon 1713 war eine ſpaniſche Ueberſetzung von Corneille's „Cid" erſchienen. Ignazio de Luzan verbreitete in ſeiner Poetik die Grundſätze Boileau's, die mißverſtandenen drei Einheiten und die moraliſche Tendenz. Eine 1749 erſchienene Abhandlung über das ſpaniſche Theater von Blas Naſarre hatte es ſich zur Aufgabe gemacht, das nationale ſpaniſche Drama aufs Tiefſte herabzuſetzen.

Inzwiſchen hatten auch die äußeren Theatereinrichtungen wieder eine Umgeſtaltung erfahren. 1708 war in Madrid das erſte Schauſpielhaus nach dem Muſter der franzöſiſchen und italieniſchen (von Bartoli) erbaut worden. Das Gaſtſpiel einer italieniſchen Operngeſellſchaft (1737) veranlaßte eine noch koſtbarere Ausſtattung deſſelben. Ferdinand VI. begünſtigte (ſeit 1746) die ſchon ſeit Anfang des Jahrhunderts in Spanien eingedrungene italieniſche Oper. Der Sänger Farinelli (Carlo Broſchi) wurde mit der Leitung des königlichen Theaters von Buen Retiro betraut. Das nationale Theater lebte auf den Volksbühnen fort, ſank aber trotz der leidenſchaftlichen Parteinahme des Volks immer mehr. Neben ſinnloſen Zauberſtücken kamen beſonders die tonadillas, eine Art Vaudevilles von gemeinem Charakter, ſowie die follas, kleine Poſſenſtücke, in Aufnahme.

Carl III. (1759—88) und ſeine Miniſter Aranda und Grimaldi nahmen die Reform des Theaters, im Sinne der franzöſiſchen Regeln, in Schutz. 1765 wurden die Aufführungen der autos sacramentales verboten, weil man ſich dem Auslande gegenüber damit nur lächerlich mache. Es fehlte nicht an Dichtern, welche die Poeſie verordnungsmäßig behandelten (Fernandez de Moratin, José de Cadahalſo, Sancho Garcia,

Tomas de Yriarte [Luſtſpiele] u. A.). Ihre Stücke blieben aber ohne Wirkung. Die Werke der alten Dichter wurden immer wieder verlangt — und auch an Nachahmungen derſelben fehlte es nicht, die aber meiſt ſchwächlich und roh waren. Luciano Francisco Comella erwarb ſich ſogar einigen Ruhm, obſchon ſeine Dramen ſich wenig darüber erhoben. Nur auf einem kleinen Gebiete, den saynetes, zeichnete ſich Ramon de la Cruz, geboren zu Madrid 1731, durch lebensvolle Naturwahrheit, Witz und komiſche Kraft aus. Seine Stücke ſind von höchſtem Intereſſe für die Sittengeſchichte der Zeit.

An wohlmeinenden Verſuchen und Anſtrengungen, die nationale Bühne zu heben, hat es durchaus nicht gefehlt. Unter ihnen verdienen die des Leandro Fernandez de Moratin (im Luſtſpiele), ſowie die des Alvarez de Cienfuegos (in der Tragödie) beſondere Hervorhebung. Sie hatten aber der franzöſiſchen Doctrin einen zu großen Einfluß auf ſich geſtattet, um eine Reform anbahnen zu können. Francisco Martinez de la Roſa, welcher anfänglich gleichfalls unter ihrem Bann geſtanden, war der erſte der neueren und bedeutenderen Dichter, welcher ſich ganz von ihr losſagte und ſogar in Proſa ſchrieb. Ungleich wichtiger noch iſt Breton de los Herreros (1800 geb.), ausgezeichnet durch Fruchtbarkeit und geſchmackvolle Feinheit der Ausführung. Er hat an 200 Stücke, hauptſächlich Luſtſpiele, geſchrieben, ſchmiegte ſich anfänglich den franzöſiſchen Regeln, von denen er ſich jedoch mehr und mehr zu befreien ſuchte. Entſchiedener auf die Seite des alten nationalen Dramas, doch mit unter Einfluß der franzöſiſchen romantiſchen Schule, trat ein anderer talentvoller Dichter, Antonio Gil y Zarate. So großen Enthuſiasmus ſein erſtes Drama („Carl der Zweite, der Behexte" 1837) hervorrief, ſo wurde er doch noch von einem andern der neueren Dichter, José Zorrilla, in Schatten geſtellt, der wieder ganz in die Bahnen der alten Dichter einlenkte, aber zu ſehr unter ihrem Einfluſſe ſtand.

II. Das Drama der Italiener.

§ 28. Allgemeines.

Von allen romaniſchen Sprachen ſteht die italieniſche der lateiniſchen am nächſten. Lange nachdem ſie bereits eine feſte Form angenommen hatte, iſt aber dieſe noch immer die Sprache nicht nur der Gelehrten, ſondern auch der Gebildeten des Landes geblieben. Selbſt Boccaccio, der ſich um die Ausbildung des Italieniſchen ſo große Verdienſte erwarb, ſtand ganz unter dem Einfluſſe der römiſchen Literatur, ſo daß er noch in den letzten Jahren ſeines Lebens ausſprechen konnte: Dante würde ein würdigeres Werk geſchaffen haben, wenn er ſein großes Gedicht lateiniſch geſchrieben hätte. Petrarca, der doch ſeinen Nachruhm hauptſächlich ſeinen italieniſchen Sonetten und Canzonen verdankt, ſprach ſich in einem Briefe an Boccaccio nicht ohne Mißachtung über dieſe ſeine „italieniſchen Reimereien" aus und der Cardinal Bembo konnte ſelbſt noch Arioſt den ernſtlich gemeinten Rath ertheilen, ſein Epos lateiniſch zu dichten. So verſchieden der italieniſche Geiſt und Charakter auch von dem römiſchen iſt, ſo laſſen ſich nichtsdeſtoweniger deutliche Merkmale einer inneren Verwandtſchaft beider erkennen. Faſt auf keinem Gebiete mehr, als auf dem der Dichtung und hier insbeſondere wieder auf dem dramatiſchen. Das Drama der Italiener hat eben ſo wenig eine ſelbſtändig nationale Entwicklung gehabt, wie das römiſche, und wie die Stärke des letzteren, liegt auch die ſeine, im Luſtſpiele. Den italieniſchen Völkern hat es in den Anfängen ihrer poetiſchen Entwicklung nicht an Patriotismus, wohl aber an eigentlichem Nationalgefühle gefehlt. Ihr Patriotismus war auf die engen Kreiſe kleiner Gemeinweſen beſchränkt, welche in wechſelſeitiger Rivalität, wenn nicht Feindſeligkeit befangen waren. Wie einſt das römiſche Volk empfingen auch ſie ihre poetiſchen Anregungen, Formen und Stoffe von Außen, die ſie dann freilich mit poetiſchem Geiſte, beſonders mit dem feinſten Formgefühle weiter ausbildeten. In Sicilien, das man die Wiege der italieniſchen Poeſie genannt hat, kamen ſie ihm von den Pro-

vençalen und Arabern, im Norden von den normänniſchen Trouvères (die hier ihre Epen, Romane, Novellen- und Sagenſtoffe verbreiteten) und überall, wo es gelehrte Bildung gab, von Griechen und Römern. Das einzige große Gedicht von rein nationaler Bedeutung, die „Göttliche Komödie" des Dante, trat phänomenartig in das Leben der Italiener herein und blieb ohne Nachfolge. Der letzte der obengenannten fremden Einflüſſe fand ſeinen Höhepunkt in der von Cosmus Medicis gegründeten Akademie, die nach und nach eine Menge ähnlicher Anſtalten durch ganz Italien ins Leben rief, von denen ſich nicht wenige ausdrücklich den Zweck ſetzten, die Entwicklung der Dichtkunſt und des Dramas zu fördern, die nationale Entwicklung beider aber durch ihren Localgeiſt und die Befangenheit ihrer Grundſätze nicht ſelten mehr hemmten, als förderten. Es iſt für den italieniſchen Volksgeiſt charakteriſtiſch, daß, obſchon die ritterliche Poeſie einen bemerkenswerthen Einfluß auf die Entwicklung ſeiner Dichtung ausübte, das Ritterthum ſelbſt in Italien keine rechten Wurzeln zu ſchlagen vermochte. Gleich dem römiſchen Volksgeiſte, hatte auch er eine zu ſtarke Richtung auf das Praktiſche genommen, als daß er die das Ritterthum beſeelenden idealen, ſchwärmeriſchen Antriebe in ſich hätte aufnehmen können. Hier waren Tapferkeit und Abenteuerdrang vorzugsweiſe auf Erwerb und Handel gerichtet und, wie das Condottierenthum beweist, ſogar käuflich. Die Liebe aber kannten die Italiener vorzugsweiſe nur von Seiten ihres durch Gefahr und Intrigue zu ſteigernden Sinnengenuſſes. Taſſo iſt vielleicht der einzige große Dichter Italiens, der von wahrhaft ritterlichem Geiſte durchdrungen war. Im übrigen wurde dieſer von ihnen faſt durchgehend im Lichte einer feinen Ironie, ja Satire behandelt. Satire und Sinnlichkeit, verbunden mit einem überaus fein ausgebildeten Formgefühle, waren und blieben die hauptſächlichſten Impulſe der italieniſchen Poeſie. In der Entwicklung und Ausbildung kunſtvoller, auf muſikaliſchen Wohllaut berechneter Formen des ſprachlichen Ausdrucks, in der kunſtreichen allegoriſchen Verſchlingung und Verknüpfung der Gedanken wurden ſie Meiſter. Wir ſahen, wie hierdurch die kirchlichen Spiele in Italien eine

Entwicklung nahmen, die sie zu dieser Zeit über die aller übrigen Länder erhob, zugleich aber mehr und mehr zu dem weltlichen Drama hindrängen mußte. Die kirchlichen Farsen, die kirchlichen Gelegenheitsspiele, in welche volksthümliche und historische Elemente, ja selbst heidnische Gottheiten mit aufgenommen worden waren, bildeten hierzu den Uebergang.

§ 29. Anfänge des weltlichen italienischen Dramas. Das akademische Drama und die Volksspiele bis zu den Anfängen der Oper.

Toscana, das alte Tuscien, welchem einst Rom seine erste Cultur und die Anfänge seines Dramas verdankte, sollte auch jetzt wieder Italien nicht nur seine ersten großen Dichter und durch sie Form und Gestalt seiner Sprache, sondern zugleich die ersten Keime zur Entwicklung eines volksthümlichen Dramas geben. War es doch Siena, in dem wir zuerst einem rein historischen Festspiele in italienischer Sprache begegneten. Andere Städte des Landes folgten dem hierdurch gegebenen Beispiele. Und jene sienesischen Handwerker, welche bereits früh einen Ruf in der Darstellung burlesker Possenspiele erworben hatten und diese nach Rom übertrugen, scheinen nicht auf sie allein beschränkt gewesen zu sein. Wir hören, daß sie dort unter anderem auch die „Virginia" des Bernardo Accolti von Arezzo zur Aufführung brachten, in welcher uns neben noch einem Anderm Drama derselben Art, der „Floriana", das einzige Beispiel einer besonderen Gattung dramatischer Spiele erhalten geblieben ist, welche einen novellenartigen Stoff in romantischer Weise und in unmittelbarem Anschluß an die Mysterienbühne behandelte. Die „Virginia" ist auch noch deshalb bemerkenswerth, weil ihr die gleiche, dem Boccaccio entlehnte, Fabel wie Shakespeares „Ende gut, Alles gut" zu Grunde liegt. Klein ist der Meinung, daß Accolti zu diesem Drama durch die 1505 ins Italienische übersetzte und im Laufe des Jahrhunderts vielfach neu aufgelegte spanische Dichtung: „Cöleſtine" von Caliſto y Maliban angeregt worden sei. Ueberhaupt fanden um diese Zeit innigere Berührungen zwischen der spanischen und italienischen Dichtung statt. Wenn die „Virginia" aber (wie wahrscheinlich) auch keine

vereinzelte Erſcheinung geweſen ſein ſollte, ſo müßte dieſe Gattung doch bald von den gleichzeitig hervortretenden und nach altrömiſchen Muſtern gearbeiteten Dramen verdrängt worden ſein.

Schon der Hiſtoriker Albertino Muſſato von Padua, ein Zeitgenoſſe Dantes, hatte zwei Tragödien in lateiniſcher Sprache („Achilles" und „Ezzelino") im Stile des Seneca geſchrieben. Von Petrarca iſt eine dramatiſche Jugendarbeit, die „Philologia", bekannt. Man begann die Komödien des Terenz und des Plautus zur Aufführung zu bringen und ahmte ſie nach. Die Akademien wetteiferten darin mit einander. Als erſtes italieniſches Trauerſpiel nach römiſchem Muſter wird der „Orfeo" des Angelo Poliziano bezeichnet, der durch die Pracht ſeiner Darſtellung am Hofe zu Mantua, in einem beſonders dazu erbauten Theater, Epoche machte. Dieſes Beiſpiel rief eine Menge von Nachahmungen hervor. Wie angemeſſen die dramatiſchen Formen der Römer dem damals in Italien herrſchenden Geiſte aber waren, geht am beſten daraus hervor, daß zwei ihrer größten vom romantiſchen Geiſte des Mittelalters angeregten Dichter, Bojardo und Arioſt, in ihren dramatiſchen Verſuchen ganz nur unter dem Einfluß der römiſchen Vorbilder ſtanden. Beſonders gilt dies von den uns erhalten gebliebenen vier Luſtſpielen des Arioſt (1474—1533) („La cassaria" [„Der Schatzkaſten"], „I suppositi" [„Die Untergeſchobenen"], „Il Negromante" und „Lena"), welche zuerſt am Hofe von Ferrara zur Aufführung kamen und für die außerordentliche Begabung des Dichters in der Erfindung komiſcher Situationen, in der Schlingung und Löſung der Intrigue ſprechen. Es iſt keineswegs zufällig, daß Arioſt in all dieſen Stücken ſich nur auf ein beſtimmtes Gebiet der römiſchen Luſtſpieldichter eingeſchränkt hat, daß ſie alle die leichtfertigſten, anſtößigſten geſchlechtlichen Verhältniſſe mit cyniſcher Nacktheit und einer bedenklichen Neigung zum Obſcönen zum Gegenſtand haben, denn nicht nur ſchlagen faſt alle bedeutenderen Dichter der Zeit auf dieſem Gebiete einen ähnlichen Ton an, nicht nur ſehen wir dieſe Hervorbringungen von den Herren und Frauen der gebildetſten Höfe, der feinſten Geſellſchaft beſonders in Gunſt genommen — ſon-

dern es läßt ſich beobachten, daß die dichteriſche Genialität der italieniſchen Luſtſpieldichter in demſelben Maße zu ſinken beginnt, als ſich dieſelben zu einem ehrbaren Tone zu erheben ſuchen. Wenn uns daher jene Luſtſpiele auch einen tieferen Blick in die damals herrſchenden ſittlichen und geſellſchaftlichen Zuſtände Italiens werfen laſſen, ſo würde es doch voreilig ſein, dieſe einzig nach ihnen zu beurtheilen oder auch nur zu glauben, daß in ihnen allein der Grund von der Richtung gelegen ſei, welche die komiſche dramatiſche Dichtung hier nahm. Ein anderer lag in der Natur des italieniſchen Geiſtes überhaupt und in den Anregungen, welche die commedia erudita von der Volkspoſſe empfing, die ja im Weſentlichen, wenn auch wie man behauptet in minder anſtößigen Formen, dieſelben Stoffe behandelte. Noch größeren Erfolg als die Luſtſpiele des Arioſt hatte die Proſakomödie „Calandria“ („Der Hahnrei“) des Cardinals Bibbiena, welche auch in der That von großer Luſtigkeit, aber von einer Luſtigkeit der ſchmutzigſten Art iſt, nichtsdeſtoweniger aber von den Höfen Italiens und Frankreichs, ja ſogar von einzelnen Höfen Deutſchlands mit enthuſiaſtiſchem Beifall aufgenommen wurde. Die hervorragendſten Erſcheinungen dieſer Art ſind aber unſtreitig die Komödien des berühmten Geſchichtſchreibers Machiavelli (1469—1527), beſonders die Proſakomödie „Mandragola“ („Der Zaubertrank“), welche das Anſtößige mit geiſtvoller Satire und ſprühendem Witze behandelt und ausgezeichnet iſt durch komiſche Erfindung und pſychologiſche Feinheit der Charakterzeichnung.

Die commedia erudita hatte vor der Tragödie den Vortheil voraus, daß ſie trotz aller Nachahmung der antiken Vorbilder gezwungen war, einen Theil ihres Inhalts unmittelbar aus dem Leben zu ſchöpfen. Man wollte hier, wie in der Farſa, zuletzt doch noch die eigenen Zuſtände, die typiſchen Geſtalten des eigenen Volkslebens, nur in künſtleriſch ausgebildeteren Formen, ſehen. Die volksthümliche Farſa, welche zu dieſer Zeit nicht nur in Toscana und Rom, ſondern auch in Neapel und Venedig durch bedeutende ſchauſpieleriſche Talente zu höherer Entwicklung gekommen war und in reicher Blüthe ſtand, konnte

daher auch nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung der gelehrten Komödie bleiben. Dies zeigt sich besonders an den fünf Lustspielen des Pietro Aretino (1492—1557), der seine Vorgänger nicht blos in übermüthiger Schamlosigkeit, sondern auch in der lebendigen Natürlichkeit des Gesprächtons weit übertraf und die besten Wirkungen der zu seiner Zeit schon ausgebildeten commedia dell' arte mit freiem und schöpferischem Geiste erfaßte. Die hervorragendste dieser Dichtungen ist: „Il mareschalco" („Der Marschall"). Sie zeichnen sich aber alle durch scharfe und glückliche Beobachtung des Lebens und geistvolle Reproduction des Beobachteten aus, ohne doch sonst von tieferer dramatischer Bedeutung zu sein.

Gegen diese übermüthige satirische Behandlung des Obscönen hatte sich schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts eine Gegenbestrebung gezeigt, welche ihren Sitz wieder in Florenz hatte. Ihre hauptsächlichsten Vertreter waren Araldo und Jacopo Nardi. Sie suchten das Lustspiel von dem Anstößigen zu befreien und ihm eine sittliche Tendenz zu geben. Ihre Stücke können als die ersten Versuche eines feineren bürgerlichen Lustspiels angesehen werden. Araldo's fünfactiges Stück „Die beiden Nebenbuhler" behandelt ein ähnliches Motiv, wie Goethe's „Geschwister"; Nardi (von welchem schon 1494 eine Komödie („L'amicizia") in Venedig aufgeführt worden war) variirte dasselbe Thema. Gerade an diesen Versuchen aber zeigte sich wieder, wie wenig die Italiener Sinn und Talent für die Ausbildung des feineren Lustspiels hatten. Mit dem Anstößigen schien auch zugleich der Geist aus demselben gewichen zu sein. Wie hätten die breiten, langweiligen Darstellungen eines Nardi sich wohl auch behaupten können gegen den sprühenden Uebermuth Aretino's und die Fluth der in demselben Geiste mit ihm wetteifernden oder ihn nachahmenden Dichter. Man kann sich von dieser Productivität einen Begriff machen, wenn man bedenkt, daß im 16. und 17. Jahrhundert 5000 Theaterstücke (zumeist Komödien) nur allein gedruckt worden sind. Indessen wurden Ariost, Machiavell und Aretino wohl an Fruchtbarkeit, doch nicht an Genialität übertroffen. Sie haben der commedia erudita im

Weſentlichen Form, Inhalt und Charakter gegeben. Zu den hervorragendſten ihrer Nachfolger und Nachahmer gehört Giovanmaria Cecchi (1518—1587), ein Florentiner, der ſich in faſt allen Gattungen verſuchte und durch eleganten Geſprächston und Treue der Sittenſchilderung auszeichnete. Dagegen iſt meiſterhafte Führung der Intrigue den drei Komödien des Francesco d'Ambra eigen. Lodovico Dolce ſuchte es ſeinem Meiſter, Aretino, in frecher Behandlung des Obſcönen zuvorzuthun, ohne ihn doch in Witz und Ironie zu erreichen. Riccolo Secco muß wegen ſeines Luſtſpiels „Gli inganni" („Die Verwechslungen") genannt werden, welches denſelben Stoff wie Shakeſpeares: „Was ihr wollt" behandelte. Man kann ſich vorſtellen, in welch anderm Geiſte, da Klein es die Bordellkomödie par excellence nennen durfte. Denſelben Gegenſtand behandelte auch ſchon ein anderes aus der Akademie degl' Intronati zu Siena hervorgegangenes Luſtſpiel: „Gli ingannati". Dieſe Geſellſchaft vertrat eine eigenthümliche Gattung romantiſch und ſentimental angehauchter dramatiſcher Spiele, welche in Zuſammenhang mit jenen früheren Verſuchen zu ſtehen ſcheint, aus denen die „Virginia" hervorging und in welcher ſich beſonders Piccolomini und Parabosco hervorthaten.

Giorgio Triſſino aus Vicenza (1478—1550) war der Erſte, welcher der Tragödie die Theilnahme der Italiener in größerem Umfange zuwendete. Seine „Sofonisba" hat die akademiſch-rhetoriſche Form der italieniſchen Tragödie nach dem Muſter der Alten für immer entſchieden. Sie iſt nicht ohne einzelne Züge des Talents für das Tragiſche, doch ſind dieſelben ganz überdeckt von der nicht ſelten geiſtloſen rhetoriſchen Weitſchweifigkeit ihres Autors. Der Erfolg rief auch auf dieſem Gebiete eine raſche Nachfolge anderer Dichter hervor. Rucellai, der ſich in ſeinem „Oreſt" dem Euripides anſchloß, bearbeitete in ſeiner „Roſamunde" einen romantiſchen Stoff, wobei er beſonders die Wirkungen des Schrecklichen und Gräßlichen ins Auge faßte. Dieſe Richtung ſollte der italieniſchen Tragödie noch ihren beſonderen Charakter verleihen. Vicenzo Martelli, Lodovico Dolce, Giraldi Cintio, Antonio Decia da Orti wett-

eiferten nicht ohne Talent mit einander, um die großen Effecte Rucellai's zu überbieten. Grauſamkeit, Wolluſt, Blutſchande wurden die bevorzugten Hebel der tragiſchen Verwicklungen. Hierher gehört auch die „Canace" des Speron Speroni. Wie weit man dabei in der Darſtellung des Realiſtiſchen im Einzelnen ging, beweist die Thatſache, daß man zu einer Darſtellung des „Oedipus" zu Vicenza einen wirklichen Blinden, Luigi Groto, verſchrieb, den Dichter der „Hadriana", welche den Stoff von „Romeo und Julie" behandelt. Unter der Menge von Trauerſpielen, welche die erſte Hälfte des 16. Jahrhunderts hervorgebracht, zeichneten ſich von den rein antikiſirenden „Die Horatier" des Peter Aretino, und von denen, welche romantiſche Stoffe in antiker Form behandelten: „Torismondo" von Taſſo aus.

Die Volksſpiele hatten indeſſen nicht ſtillgeſtanden; vielmehr hatten ſich zwei Formen aus ihnen entwickelt, die unſere Beachtung in hohem Grade verdienen: Die Maskenkomödie und die ſchon erwähnte Stegreifkomödie, la commedia dell' arte (die Kunſt- oder Zunftkomödie). Die erſte wurde in beſtimmten typiſch gewordenen landſchaftlichen Charaktermasken geſpielt. Sie war keineswegs Improviſation, es lag ihr vielmehr ſtets ein vollſtändiger Text zu Grunde. Ihre Erfindung wird dem Angelo Beolco aus Padua (1502—1542) genannt Ruzzante beigemeſſen. Er führte die Maske des venetianiſchen Kaufmanns, als Pantalon, den bologneſiſchen Dottore, ſo wie den bergamaskiſchen Bedienten in der Doppelrolle des albernen Arlechino (des römiſchen Zanni) und des verſchmitzten Scapino ein. Silvio Fiorillo fügte den Pulcinello (dem römiſchen Maccus verwandt) in calabreſiſcher Mundart hinzu. Später wurden noch andere Masken erfunden, ſo der Tartaglia und Brighella, der ferrareſiſche Kuppler und Schelm. Der Plautiniſche miles gloriosus lebte in dem ſpaniſchen capitano glorioso und spavente wieder auf. In all dieſen Masken wurden die hervortretenden Schwächen der verſchiedenen Gemeinweſen, Städte und Landſchaften verſpottet. Die wechſelſeitige Eiferſucht machte ſich hierbei in übermüthig ſatiriſcher Laune

Luſt, daher auch die Masken im Laufe der Zeit verſchiedene Wandlungen erfuhren.

Die Stegreifkomödie, commedia dell' arte, war der vorigen verwandt, hatte jedoch einen freieren Charakter. Sie wurde aus dem Stegreif geſpielt, nur ein Scenarium lag ihr zu Grunde. Der Arlechino mit ſeinen Späßen, Lazzi (Bändern), hatte die loſe Verbindung zu vermitteln und im Nothfalle einzuſpringen. Francesco Cherea, der Lieblingskomiker Leo X., ſoll ſie erfunden haben, doch iſt ſie wohl älter, als er. Die commedia dell' arte wie die Maskenkomödie wurden in Geſichtsmasken geſpielt, doch waren dieſe nur für den Pantalone, Brighella, Arlechino und den Dottore obligatoriſch. Wie wir ſchon ſahen, waren jedoch die Darſteller dieſer Spiele keineswegs auf ſie nur beſchränkt. Sie bemächtigten ſich ſogar der commedia erudita und des Schäferſpiels. Die erſte Aufführung des „Pastor fido“ wurde von ihnen bewirkt. Später ſuchte die commedia dell' arte ſich ſogar ſelbſt den Zuſchnitt des akademiſchen Luſtſpiels zu geben. Mit dieſen Verſuchen beginnt ihr Verfall. Ueberhaupt lag in den Maskenſpielen der Italiener, ſo charakteriſtiſch ſie für ihre dramatiſche Entwicklung ſind, keineswegs ein zu einer höheren Entwicklung treibendes Moment. Bei dem engen Kreiſe der Verhältniſſe, in den ſie durch ihre Masken gebannt waren, mußten die Motive und Formen der Handlung bald eben ſo ſtehend und conventionell werden, wie dieſe ſelbſt. So waren beſonders die Stegreifſpiele zwar ſicher geeignet, das ſchauſpieleriſche Talent nach verſchiedenen Richtungen hin zu hoher Ausbildung zu bringen, aber doch nur in einſeitiger Weiſe. Und da ſie noch überdies ganz an das einzelne Talent gebunden waren, ſo liefen ſie auch vor Allem Gefahr, ſich, wo es verſiechte, ins Platte und Phantaſieloſe zu verlieren.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts macht ſich ein bedeutendes Sinken der dramatiſchen Dichtung bemerkbar, wobei indeß die Tragödie ſo tief nicht zu fallen hatte. Die antireformatoriſchen Beſtrebungen der Kirche, der Druck, den die Inquiſition auf die Geiſter ausübte, mochten ihren Theil daran haben. Es fehlte wohl aber auch an Talenten. Nur einmal

noch sehen wir ein solches mit dem alten satirischen Uebermuth, mit der alten sinnlichen Kraft in dem „Candelajo“ („Der Lichtzieher“) des berühmten Philosophen Giordano Bruno, der später ein Opfer der Inquisition wurde, hervortreten.

Dafür entwickelte sich eine andere Form dramatischer Dichtung, die früher nur eine untergeordnetere Rolle gespielt hatte, zu größerer Bedeutung: das Schäferspiel. Obschon ohne Zweifel aus den kirchlichen Weihnachtsspielen hervorgegangen, lag ihm wohl zugleich, wie überhaupt der ganzen Idyllen- und Schäferpoesie, noch die Sehnsucht zu Grunde, sich aus dem Drange und Kampfe der großen Welt in die Stille und den Frieden und zu den erträumten Freuden einfacher Naturzustände zu retten. Diese Dichtung erhielt jedoch bald mit einer gekünstelten Form auch einen erkünstelten Inhalt, und an die Höfe gekommen, gewährte sie der Schmeichelei nur allzuwillig Eingang und Stimme. Aus zwei Gründen verdient gleichwohl das italienische Hirtendrama hier der Berücksichtigung. Zuerst weil Torquato Tasso (1544—1595) in seiner 1572 gedichteten „Aminta“ in dieser Gattung ein echtes Kunstwerk schuf, sodann weil sie den Uebergang zur Oper bildete, welche im 17. Jahrhundert das italienische Theater völlig beherrschen sollte.

§ 30. Entstehung der Oper. Das neuere italienische Drama. Politische Richtung desselben.

Musik und Gesang spielten schon in den mittelalterlich geistlichen Spielen eine hervortretende Rolle. In der Mysterie „Conversazione di S. Paolo“ von Cardinal Rafaello Riario (1480) hörte die Musik fast nicht auf. In der Tragödie gewann sie Raum in den Chören. Die Lustspiele öffneten ihr die Zwischenacte. Das Hirtendrama aber sollte bald den umfänglichsten Gebrauch von ihr machen. Hier nahm sie nicht blos von den Chören und Zwischenspielen Besitz, sondern trat auch in die Handlung selber mit ein. Der „Pastor fido“ des Battista Guarini aus Ferrara (1537—1612), welcher alles, was man bisher von theatralischen Wirkungen kannte, in sich zu vereinigen suchte, war auch hierfür epochemachend. Aus-

gezeichnet durch die Anmuth und den muſikaliſchen Reiz ſeiner Verſe, wurde er das Muſter einer Menge von Nachahmungen. Emilio del Cavalieri, Kapellmeiſter zu Florenz, dem die Erfindung des Recitativs zugeſchrieben wird, ſetzte zwei Hirtendramen ganz in Muſik. Der Graf Giovanni Bardi, der ebendaſelbſt eine Geſellſchaft zu dem Zwecke um ſich vereinigt hatte, die Muſik der Alten wiederherzuſtellen, componirte mit Luca Marenzio die Muſik zu einem von Ottavio Rinuccini gedichteten Intermezzo. Es wechſelten darin einſtimmige und vierſtimmige Sätze mit Chören. Dieſe Verſuche wurden im Hauſe des Jacopo Corſi von Rinuccini und dem Componiſten Peri weiter verfolgt. Das Ergebniß war das muſikaliſche Hirtendrama „Daſne", welches als erſte Oper bezeichnet wird und 1594 im Hauſe Corſi zur Aufführung kam. Die Muſik bemächtigte ſich nun allmählich auch noch der übrigen dramatiſchen Formen. Orazio Vecchio aus Modena gilt für den Dichter und Componiſten der erſten komiſchen Oper: „Anfiparnasso" (1597). Die erſte tragiſche Oper aber war die „Euridice" des Rinuccini, von Peri und Corſi in Muſik geſetzt. Ihr folgte die „Arianna" des Claudio Monteverde. Die Oper war nun für lange die herrſchende Form geworden und entwickelte ſich raſch zu reichſter Blüthe.

Unter den Trauerſpieldichtern der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts iſt Proſpero Bonarelli inſofern nennenswerth, als er zuerſt den Chor davon ganz wieder ausſchied. Auf dem Gebiete des Luſtſpiels erlangte dagegen die „Tancia" von Michelangelo Buonarotti, einem Enkel des Großen, eine fortwirkende Berühmtheit. Graf Teſti ſchrieb eine größere Zahl Opern und Trauerſpiele, welche letztere aber ebenfalls mehr muſikaliſchen Wirkungen zuneigten. Während ſich gegen Ende des Jahrhunderts im Luſtſpiele ſpaniſcher Einfluß mehr und mehr geltend machte, gerieth die Tragödie jetzt völlig unter die Herrſchaft der franzöſiſchen Muſter und Regeln. Von dieſer Richtung war auch Apoſtolo Zeno (1668—1750) ergriffen. Er glaubte die Oper, die jetzt allerdings dem Ausſtattungsprunke zu huldigen begann, auf dieſem Wege nicht nur reinigen, ſondern ihr auch einen wahr-

haft dramatiſchen Inhalt, deſſen ſie bisher noch entbehrt hatte, geben zu können. So ſehr es ihm dazu auch an Fülle und Schwung der Phantaſie gebrach, und ſo einſeitig ſeine Richtung auch war, ſo hat er doch bisweilen einen zugleich feierlicheren und natürlicheren, dem Tragiſchen angemeſſeneren Ton angeſchlagen als die meiſten Dichter vor ihm. In der komiſchen Oper erſcheint er dagegen gezwungen. In jedem Falle hat er das Verdienſt, einem größeren Talente, das ihn verdunkeln ſollte, die Wege gebahnt zu haben: Pietro Metaſtaſio (1698—1782). Dieſer beſaß weder Umfang noch Tiefe des Talents, aber er beherrſchte den Ausdruck mit der vollkommenſten Leichtigkeit, Anmuth und Reine. Seine Lieder ſind von dem lieblichſten Wohllaut. „Vielleicht", ſagt A. W. Schlegel von ihm, „hat nie ein Dichter eine größere Fähigkeit gehabt, als er, in der Kunſt, die weſentlichen Züge einer pathetiſchen Situation in der Kürze zuſammenzufaſſen." Er übte die weitgehendſten Wirkungen aus. Um die Mitte des Jahrhunderts waren die meiſten ſeiner Opern ſchon durch ganz Europa berühmt.

Die erſten Verſuche der Italiener, mit den Franzoſen in ihrer eigenen Manier zu wetteifern, waren im Luſtſpiel wie im Trauerſpiel ohne beſonderen Erfolg. Dem Marcheſe Maffei (1675 bis 1755) ſollte dies endlich (1713) mit ſeiner „Merope" gelingen. Sie machte ein Aufſehen, wie kaum ein anderes Gedicht. Eine Auflage jagte die andere. Leſſing erklärt ſie gleichwohl mehr für die Arbeit eines Gelehrten, als eines künſtleriſch ſchöpferiſchen Geiſtes. Einen Vorzug hat ſie allerdings vor den Dramen der Franzoſen voraus, die größere Wahrheit und ſittliche Strenge. Sie vermeidet die Hohlheit und Falſchheit des Ausdrucks und alle höfiſche Galanterie iſt ihr fremd. Maffei's Erfolge riefen viel Nachahmungen hervor, die ſich jedoch meiſt wieder in rhetoriſche Breite verloren. Von ihnen ſeien die von Alfonſo Varano und Grenelli als die erfolgreichſten hervorgehoben. Saverio Bettinelli ahmte Voltaire nicht ohne Geſchicklichkeit nach. — Der Erſte, welcher die Reform des Luſtſpiels mit Erfolg unternahm und die alte commedia dell' arte, die er verdrängen wollte, wenigſtens in den Hintergrund ſchob, war Carlo Goldoni, ge-

boren zu Venedig 1707, † 1793. Urſprünglich Advocat, wendete er ſich erſt ſpät dem Theater zu, ging aber dabei ganz ſyſtematiſch und als tüchtiger Geſchäftsmann zu Werke. Es handelte ſich ihm nicht um einen einzelnen Erfolg, ſondern um die ſiegreiche Durchführung eines Princips, welches auf die ſogen. Naturwahrheit, d. h. auf die porträtmäßige Darſtellung der alltäglichen Wirklichkeit, und auf moraliſche Nutzanwendung gerichtet war. Es war gerade das, wozu ſein Talent etwa ausreichte. Zu etwas Höherem fehlte ihm die Tiefe der Lebensauffaſſung, die Genialität der Erfindung, die echte komiſche Kraft. Er war zwar ein glücklicher Beobachter, doch immer nur des äußeren Lebens, und beſaß weder die Freiheit, das Weſentliche von dem nur Beiläufigen genügend zu unterſcheiden, noch die Kunſt, eine wahrhaft dramatiſche Anwendung davon zu machen. Die meiſten ſeiner Figuren haben ſo viel mit der Expoſition ihrer charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten zu thun, daß die Handlung darüber ins Stocken geräth. Auch hier begegnen wir wieder dem eigenthümlichen Verhängniß des italieniſchen Luſtſpiels, daß es immer weitſchweifig und langweilig wird, ſobald es die Miene der Ehrbarkeit annimmt. Goldoni's Fehler mußten ſich in dem Maße ſteigern, als er ein Vielſchreiber wurde, und obſchon er ſcheinbar große Erfolge errang, war es doch nicht zu ſchwer, ihn auf die Seite zu drängen.

Dies geſchah von dem venetianiſchen Grafen Carlo Gozzi (1722—1806). Er hatte, um der Geſellſchaft Sacchi (welcher er durch ſein Verhältniß zur Schauſpielerin Bicci verbunden war) und der durch ſie vertretenen commedia dell' arte etwas wieder aufzuhelfen, eine neue Art phantaſtiſcher Spiele erfunden. Das dramatiſirte Ammenmärchen „Die drei Pomeranzen" erzielte beſonders durch die darein verwebte Satire auf die Manier Goldoni's einen ſolchen Erfolg, daß dieſer ſich vor demſelben zurückziehen mußte. Die Dichtungen Gozzi's, obſchon zum Theil leicht, ja ſelbſt roh in der Ausführung, zeichnen ſich durch eine gewiſſe Kühnheit des Entwurfs und einen poetiſchen Anhauch, ſowie durch anregende Gedanken aus. Er ergriff die Märchenſtoffe der Araber und die romantiſchen Stoffe der Spanier, um ſie in Verbindung mit einigen

der Masken der volksthümlichen Komödie (Pantalone, Tartaglia, Brighella und Truffaldino) und in einen komiſchen Gegenſatz zu dieſen zu bringen. Es iſt ein erneuter Verſuch, das nationale Moment im Drama der Italiener mittelſt der mittelalterlichen Romantik zur Entwicklung zu bringen. Ich glaube kaum, daß es auf dieſem Wege möglich geweſen ſein würde, doch bleibt der Verſuch eine der eigenthümlichſten Erſcheinungen in der Geſchichte des italieniſchen Theaters. Er war jedoch ohne Nachfolge.

Inzwiſchen nahm die tragiſche Dichtung ungeſtört ihren Fortgang. Man wollte nun einmal durchaus ein großes nationales Drama hervorbringen und dieſer Wetteifer war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein überaus fruchtbarer. Beſonders hervor treten Graf Pepoli, der Abbate Willi, der Abbate Monti, der Ritter Pindemonte und Graf Alfieri. Auf das Haupt des Letzteren iſt gewiſſermaßen der poetiſche Glanz aller Anderen mit übergegangen. Was ihm dieſe Bevorzugung gab und dieſelbe auch berechtigt erſcheinen läßt, liegt in Natur und Bedeutung ſeines Charakters, welche in ſeine Werke mit einfloſſen.

Vittorio Graf Alfieri, 1749 zu Aſti geboren (geſtorben 1803), war eine rauhe, ſtrenge Natur, die ſich an den Alten, beſonders am Römerthum, genährt hatte. Die traurigen Zuſtände Italiens laſteten ſchwer auf ſeiner Seele; er glaubte dem Uebel begegnen zu können, indem er in ſeinen Landsleuten die patriotiſche Tugend zu wecken ſuchte. Obſchon nicht ohne poetiſche Neigungen, ergriff er die Dichtung doch vornehmlich zu dieſem Zweck, indem er die dramatiſche Form für die hierzu geeignetſte hielt. Ohne ſinnliche Wärme, ohne jedes Intereſſe für das Maleriſche, ſind ſeine Tragödien kaum von größerem dramatiſchen Werth als die mancher ſeiner Zeitgenoſſen. Wie ſie ſtand auch er ganz unter dem Einfluſſe der Regeln und des rhetoriſchen Ideals, aber ſeine Rhetorik entſprang dem lebendigen Quell einer Begeiſterung, die, wenn auch mehr politiſch und moraliſch als poetiſch, doch zündend in die Herzen ſeiner Landsleute einſchlagen mußte.

Von seinen 21 Tragödien seien hier nur „Virginia", „Brutus", „Agamemnon", „Myron", „Die Pazzi" genannt.

Alfieri hatte der italienischen Tragödie eine rein historische Richtung und politische Färbung gegeben, die wir auch bei seinen zum Theil höchst talentvollen Nachfolgern wieder zu beobachten haben und welche in ihren Extremen zum politischen Tendenzstück führten.

Ugo Foscolo, ein Mann von großer Bildung, tiefen poetischen Antrieben und einer glühenden Freiheitsliebe, hat drei Tragödien hinterlassen, von denen die früheste, „Tieste", ganz unter dem Einflusse Alfieri's, die letzte „Ricciardo" aber zugleich unter den Anregungen Lord Byrons stand. Deutscher Einfluß aber macht sich bei ihm besonders in seinem Briefromane „Jacopo Ortis" geltend, welcher, obschon ihm auch eigne Erlebnisse des Dichters zu Grunde liegen, mit Goethe's „Werther" eine überraschende Aehnlichkeit hat.

Größeres dramatisches Talent, verbunden mit Sinn für scenische Wirkung, zeigen die Dramen des G. Pindemonte, aus denen „Adelina e Roberto" besonders hervorleuchtet.

Alessandro Manzoni (1784—1873), ein Verehrer Goethe's und von diesem als dramatischer Dichter wohl überschätzt, wich in seinen beiden Dramen („Carmagnola" und „Adelchi") von der Strenge der Forderungen des classischen Dramas ab, daher man sie auch wohl romantisch genannt hat.

G. B. Niccolini (1785—1861) ahmte ihm mit großem Erfolge nach. Sein erstes Drama „Polissena" ward preisgekrönt. Seinen Höhepunkt erreichte er in seinem „Giov. da Procida". In seinen späteren Arbeiten huldigt er der wiederkehrenden Neigung zum Gräßlichen („Beatrice Cenci"). Der bedeutendste und durch seine Schicksale, wie seinen Charakter das Interesse gleichmäßig tiefer herausfordernde Tragiker der neueren Zeit ist aber Silvio Pellico aus Venedig (1789—1854). In seiner „Francesca da Rimini" begegnet man großen, echt dramatischen Zügen.

Auf dem Gebiete des Lustspiels versuchten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Graf Pepoli und der Abbate

Villi das rührende Lustspiel der Franzosen (die commedia lagrimosa) in Italien einzuführen. Im Uebrigen schloß man sich der von Goldoni eingeschlagenen Richtung an. Auch hier erzielte Abbate Villi neben Doctor Nelli aus Siena und dem Marchese Francesco Albergati die größten Erfolge. Goldoni selbst fuhr bis in sein 80. Jahr fort, für das Theater zu dichten, zuletzt sogar französisch („Le bourru bienfaisant"). Auch noch im Anfang des 19. Jahrhunderts blieb das Goldonische Lustspiel das Vorbild der Nachahmung, doch machten sich Einflüsse der französischen und deutschen Bühne geltend. Die hervortretendsten Dichter dieser Periode waren Graf Giraud, Stanislao Marchisio, Alberto Nota, 1775—1847 (der den Theatern an 30 Lustspiele lieferte), Augusto Bon und Angelo Brofferio.

PROF. H. G. FIEDLER.

III. Das Drama der Franzosen.

§ 31. Anfänge des neueren Dramas unter Einfluß der Italiener und Spanier.

Die Franzosen gingen aus einer Vermischung römischer Elemente mit celtischen und germanischen Stämmen hervor. Die Grundlage dieser Vermischung bildeten die Celten. Züge ihres Charakters leben in den heutigen Franzosen noch fort, da auch sie als von leicht beweglichem Geiste, von rasch entzündbarer Einbildungskraft, ruhm- und putzsüchtig, neugierig und veränderungsliebend geschildert werden. Römischer Geist, römische Sprache und Bildung hatten rasch und ganz allgemein von ihnen Besitz genommen, um dann wieder eben so rasch von der Sprache der eindringenden Germanen verdrängt zu werden. Im Jahre 813 wurde den Geistlichen vorgeschrieben, dem Volke die Predigten in der Volkssprache und in der deutschen zu wiederholen. Und doch war bald darauf auch diese wieder völlig aus Frankreich verschwunden, das Lateinisch wieder ganz herrschend geworden.

Im Süden von Frankreich, wo sich aus einer Anzahl unabhängig gewordener Herrschaften ein blühendes Reich, die Provence, gebildet hatte, das zeitweilig auch spanische Landestheile in sich vereinigte, nahm die Volkssprache zuerst, als provençalische, eine bestimmte Form und Gestalt an. In dieser ersten romanischen Sprache sollte ein fröhliches Ritterthum unter den Einflüssen normannischen und arabischen Geistes und unter den Einwirkungen eines milden Klimas eine von stolzem Unabhängigkeitsgefühl und von sinnlichem Lebensdrange durchglühte erste romanische, aber ganz lyrische Dichtung ausbilden. Der darin mit verborgen liegende Keim eines Gegensatzes und Widerspruchs gegen die Forderungen und Anmaßungen der Kirche brach, nachdem er sich lange nur in der Satire Luft gemacht hatte, endlich um so heftiger hervor und erzeugte blutige Kämpfe. Das Reich der Provence ging zwar darin unter, seine Sprache und Bildung aber in die des siegenden Frankreichs mit ein.

Inzwischen hatte sich auch noch im Norden Frankreichs, im Reiche der Normannen, der Heimath des ritterlichen Geistes, eine Bildungsstätte vorbereitet. Auch hier war eine besondere Sprache und Dichtung, doch von einem wesentlich anderen, von einem überwiegend epischen Geiste entstanden, auch hier entwickelte sich aus dem ihr zu Grunde liegenden Unabhängigkeitsgefühl eine, nur gemäßigtere Opposition, die vornehmlich gegen den idealen Schein gerichtet war, mit welchem Kirche und Staat ihre weltlichen, selbstischen Interessen und Uebergriffe zu umkleiden wußten. Der Geist der Ironie und Satire trat mehr und mehr bei dieser Dichtung in den Vordergrund und schlug dabei den freien, aber meist nüchternen Ton einer gesunden Verständigkeit an. Wir sahen die normännischen Trouvères sich auch der Mysterienspiele bemächtigen, wir sahen sie im Verein mit der bürgerlichen Volkspoesie dieselben allmählich verdrängen, bis ihre Versuche auf diesem Gebiete selbst wieder dem von Italien her eindringenden Geiste des wiedererweckten Alterthums unterlagen. Die Uebersetzungen griechischer und römischer Stücke von Octavien de St. Gelais, Despéciers, Lazare de Baïf und Anderen fanden rasche Verbreitung und Nachahmung. Der erste, dürftige,

mit dem leichten Sinn der Jugend unternommene Verſuch eines Jodelle (1532—1573), ein nationales Theater nach dieſen Vorbildern zu begründen, begegnete der günſtigſten Aufnahme. Jodelle ſchrieb 20 Jahr alt ſeine „Kleopatra“ in regelmäßigen Alexandrinern in nur zehn Vormittagen und wies damit der ſogenannten claſſiſchen Tragödie der Franzoſen ihre Richtung eben ſo an, wie er durch ſein Luſtſpiel „Eugène ou la rencontre“ der Vorläufer Molière's wurde. Seine Erfolge riefen eine fruchtbare Nacheiferung hervor. Jean de Laperouſe, durch ſeine „Medea“ berühmt, Charles Toutain, Gabriel Bonin, Jacq. Grévin, Alex. Hardy und Garnin pflegten die Tragödie, während ſich im Luſtſpiel, welches gleich dem der Italiener vorzugsweiſe die geſchlechtlichen Verhältniſſe zum Gegenſtande einer witzigen, ſatiriſchen, meiſt aber auch frivolen Behandlung machte, Pierre Leloyer, Pierre Larivey, der ſich dabei meiſt der Proſa bediente, ſo wie der oben ſchon erwähnte Vielſchreiber Hardy auszeichneten, welcher letztere 800 Stücke verfaßt haben ſoll.

Schon zu Jodelle's Zeit wurden in Frankreich Bemühungen ſichtbar, Wiſſenſchaften und Künſte, nach dem Vorbilde Italiens, durch Akademien zu fördern und die von ihm eingeſchlagene Richtung zu befeſtigen. Der Verein des poetiſchen Siebengeſtirns (1570—91), dem Jodelle mit angehörte, gab hierzu das erſte Beiſpiel. Die Umbildung einer von Chapelain gegründeten Privatgeſellſchaft zu einer, unter dem Schutze Richelieus ſtehenden Staatsanſtalt führte zur Gründung der Académie française. Doch nicht nur dieſer akademiſche Geiſt, auch Einflüſſe anderer Art ſollten der franzöſiſchen Bildung im 16. Jahrhundert von Italien kommen. Die Franzoſen, welche damals, von Ruhm und Erwerbſucht getrieben, ſiegreich in dieſes Land eingedrungen waren, fanden daſſelbe im blüthenreichen Schmuck ſeiner Kunſt und ſeines Gewerbfleißes, im Glanz ſeines Wohlſtands, ausgeſtattet mit den verführeriſchen Reizen einer überfeinerten Bildung, aber auch befleckt von den Laſtern der Civiliſation. Die franzöſiſchen Könige verpflanzten die Eleganz ſeiner Sitten, ſie zogen ſeine Gelehrten und Künſtler an ihre Höfe und Ludwig X. gab dem Hofſtaat der Königin noch überdies eine Einrichtung,

durch die er die Herrſchaft der Damen in der guten Geſellſchaft vorbereitete. Dies alles mußte eine Einwirkung auf den Geiſt der Dichtung mit ausüben, zumal die öffentliche Meinung mehr und mehr in Abhängigkeit von dem Hofe gerieth, was um ſo verhängnißvoller wurde, als hier, beſonders unter Franz I., welcher das Scheinbild eines Ritterthums wieder in die Mode brachte, die Form über das Weſen zu ſiegen begann. Auch für den Erfolg von Jodelle's „Kleopatra" (er ſpielte ſie zum erſtenmal ſelbſt mit ſeinen Freunden vor Heinrich II.) war deſſen Beifall entſcheidend. Dieſe höfiſch-akademiſche Richtung fand ein Gegengewicht theils in den Anregungen, die man um dieſe Zeit von der romantiſchen Dichtung der Spanier empfing, theils in der naturwüchſigen Fröhlichkeit, in dem bon sens und in dem Hang zur Verſpottung, dem ſich das franzöſiſche Volk nur zu gern und nicht ſelten mit übermüthigem Humor überließ. Hierin fand wenigſtens das Luſtſpiel eine fruchtbar lebendige Quelle, was wohl dazu beitrug, daß gleich den Italienern auch die Franzoſen vorzugsweiſe in ihm den geeigneten Boden für eine nationale dramatiſche Entwicklung fanden.

Die religiöſen und politiſchen Kämpfe des 16. Jahrhunderts in Frankreich hatten eine Art von Tendenzſtücken ins Leben gerufen, von denen „Chilperic second" von Louis Léger und die „Guiſiade" von Pierre Mathieu nennenswerth ſind. Etwas ſpäter kam unter italieniſchem und ſpaniſchem Einfluſſe auch noch eine andere dramatiſche Gattung in Aufnahme: die Schäferſpiele. Wir begegneten denſelben ſchon früh bei den normänniſchen Dichtern und ein ſentimentaler Zug war ihnen damals ſchon eigen. Jetzt aber erhielten ſie noch überdies einen akademiſchen Anſtrich, ſie wurden conventionell und geziert, bisweilen auch lüſtern. Lecocq, Claude de Baſſecourt und Guillaume waren ihre hauptſächlichen Vertreter. Den größten Erfolg aber hatte die „Sylvanie" des Mairet — der auch in der Tragödie von Bedeutung und gewiſſermaßen ein Vorläufer Corneille's war. Drei Jahre nach ſeiner „Sophonisbe" erſchien deſſen „Cid". Er ſo wie Rotrou (Venceslas), Nicolas de Montreux und jener Vielſchreiber Hardy, ſo wie faſt alle Luſt-

ſpieldichter der Zeit, Boisrobert, d'Ouville u. A., ſtanden unter dem Einfluß der ſpaniſchen Dichter.

§ 32. Die claſſiſche Tragödie der Franzoſen.

Auch Pierre Corneille (1606—1684) gehörte anfänglich der von den Spaniern angeregten romantiſchen Richtung an. Faſt zu all ſeinen früheren Stücken, die durchgehend Luſtſpiele waren, hat er den Stoff von ihnen entlehnt. Nur ſein erſtes Stück, das Luſtſpiel „Melite" (1625), war der unmittelbare Ausfluß eines eigenen Erlebniſſes, einer zärtlichen Jugendliebe. Wogegen ſein erſtes Trauerſpiel, der „Cid", auch noch ſpaniſchen Urſprungs (dem des Guillen de Caſtro nachgebildet) war. Er ſchloß ſich aber ſchon bei der Bearbeitung ſpaniſcher Stoffe mehr und mehr den Forderungen des Claſſicismus an, die ſpäter von Boileau (in deſſen „Poetik") zu Regeln erhoben und feſtgeſtellt wurden. Das Weſentliche dieſer Forderungen beruht auf den ſogenannten drei Ariſtoteliſchen Einheiten, von denen jedoch die eine (die des Orts) von dieſem gar nicht in Frage geſtellt, die andere (die der Zeit) zwar flüchtig berührt, doch nicht zur Bedingung gemacht, die dritte (die der Handlung) wohl aufgeworfen, aber in ungenügender Weiſe erklärt und von den Franzoſen ganz mißverſtanden worden iſt. Ich werde hierauf an anderer Stelle noch näher einzugehen haben, hier ſei nur vorläufig bemerkt, daß die Beſchränkung, welche ſich die franzöſiſche Tragödie durch ihre drei Einheiten auferlegte, und die hierdurch bedingte dramatiſche Form da, wo ſie der freien und vollen Entfaltung des beſtimmten dramatiſchen Gedankens und Vorgangs nicht hinderlich iſt, unſtreitig ihre Vortheile und Vorzüge hat, wogegen dieſe drei Einheiten als allgemeingültige Regel das Gebiet des Dramatiſchen außerordentlich verengen, es in eine einſeitige Richtung drängen und die größten Unzuträglichkeiten herbeiführen mußten. Gefährlicher als dieſe Beſchränkung ſollte der zur Entwicklung drängenden Blüthe des Dramas noch eine andere werden, die von der höfiſchen Convenienz ausging und ſich wie ein giftiger Mehlthau auf ſie legte. Sie betraf nicht nur die äußere Form und Geſtalt, ſondern das innerſte Weſen des Dramas, die Wahr-

heit und Freiheit der Empfindung. Für die claſſiſche Tragödie war damals Frankreich nicht nur, wie noch heute, blos in Paris, ſondern ſogar blos am Hofe. Das „l'état c'est moi“ galt für ſie ſchon lange, bevor es geſprochen wurde. Obſchon Corneille nicht eigentlich zum Hofe gehörte, ſchrieb er doch nur für dieſen, nicht für die Nation, und die Verhältniſſe lagen dabei für ihn nicht ſo günſtig, wie in Spanien für Calderon. Er konnte ſich auch ſonſt mit dieſem nicht meſſen, obſchon er eine überaus glänzende Erſcheinung war und mit ſeinem „Cid“ alles verdunkelte, was man in Frankreich bisher für das Theater geſchrieben hatte. Der Glanz dieſer Dichtung war ſo mächtig, daß ſelbſt die Eiferſucht des allmächtigen Richelieu, welcher auch Dramen ſchrieb und den Ehrgeiz beſaß, der erſte Dichter Frankreichs heißen zu wollen, dagegen nichts ausrichten konnte. Er vermochte wohl ihn der Cenſur der Akademie zu unterwerfen, aber die einſtimmige Anerkennung deſſelben, als des beſten und muſtergültigſten Dramas der franzöſiſchen Bühne, keineswegs abzuwenden. Wie man einſt Lope's Namen zur Bezeichnung der höchſten Vortrefflichkeit angewendet hatte (ein Lopegemälde, eine Lopeſchönheit), ſo wurde es jetzt wieder ſprichwörtlich, zu ſagen: Cela est beau comme le Cid. Durch Würde des Vortrags, durch Erhabenheit der Empfindungen ſteigerte Corneille in „Horace“ und „Cinna“ noch ſeinen Ruhm. Doch ſchon in „Polyeucte“ erſcheint ſeine dichteriſche Kraft im Sinken, bis ſie ſich allmählich in ſeinen raſch auf einander folgenden Werken erſchöpfte. Er huldigte bald mehr und mehr der Kunſt des rhetoriſchen Vortrags. Es handelte ſich ihm bald mehr um die ſpitzfindige Bloßlegung der Triebfedern der Handlung, als um ihre dramatiſche Darſtellung. Ueberhaupt war es ihm aber mehr darum zu thun, die Berechtigung der Motive eines Conflicts in der glänzendſten Weiſe darzulegen, als dieſen ſelbſt zu fortreißender Entwicklung zu bringen; und wenn er bei ſeiner Stoffwahl faſt nur in die Zeiten des Alterthums zurückgriff, ſo geſchah es meiſt in der Abſicht, Anſchauungen und Vorurtheile ſeiner eignen Zeit und der beſonderen Atmoſphäre, in welcher er lebte, darin darzulegen. Ein größeres Talent ſollte ihn überdies ſpäter in Schatten ſtellen und ſeinen Nachruhm ihm ſtreitig machen.

Jean Racine, geboren am 31. Dec. 1639 zu La Ferté de Milon, ſtammte, wie Corneille, aus guter Familie. Er beſuchte die Schule von Beauvais und ſetzte ſeine Studien im Port royal zu Paris, „der Wiege des Janſenismus“, fort. Wenn Corneille noch immer vorzugsweiſe unter dem Einfluſſe des Seneca ſtand, ſo ging Racine auf deſſen griechiſche Vorbilder ſelber zurück. Mit ſeinen „Feindlichen Brüdern“ (1664) erregte er ſofort die Aufmerkſamkeit der Kenner, mit „Andromache“ und „Britannicus“ aber hatte er ſich die Bühne erobert. Er hat im Ganzen verhältnißmäßig wenig Stücke geſchrieben (elf Tragödien und ein Luſtſpiel: „Les plaideurs“). Sie haben ſich aber faſt alle auf der Bühne erhalten, während von den vielen Stücken des Corneille nur noch einige auf dem Repertoir ſind. In „Phädra“ „Britannicus“, „Berenice“, „Mithridate“ und „Athalie“ ſchuf er eben ſo viele Meiſterwerke in ihrer Art. Er erreichte vielleicht in ihnen, was ſich überhaupt in der Richtung des franzöſiſchen claſſiſchen Dramas erreichen läßt. Auch ſeine Werke haben noch deſſen Enge. Auch er iſt in den Vorurtheilen der franzöſiſchen „Vorzimmertragödie“ befangen, auch ſeine Römer, Griechen und Türken ſind nichts Anderes als die Franzoſen vom Hofe Ludwigs XIV. und ſprechen die Sprache höfiſcher Galanterie. Auch bei ihm herrſcht die Rhetorik noch vor — aber es iſt die Rhetorik der Leidenſchaft und zwar einer Leidenſchaft, deren Natur der Dichter bis in ihre letzten Tiefen durchblickte, die er zum Hebel einer oft mächtig bewegten Handlung zu machen verſtand. Ein ſo großer Dichter Racine aber auch unzweifelhaft war, ſo möchte es doch noch fraglich ſein, ob er in einer anderen dramatiſchen Form etwas Höheres geleiſtet haben würde.

Der Ruhm dieſes Dichters, obſchon er lange ein Günſtling Ludwigs XIV. war, war doch ein beſtrittener. Es gelang ſogar den Intriguen einer einflußreichen Clique, einem ſeiner beſten Werke, der „Phädra“, eine nur kühle Aufnahme zu bereiten. Das beſtärkte ihn in dem Entſchluſſe, der Bühne ganz zu entſagen, wozu ihn ſeine, durch Frau von Maintenon geförderte Neigung zur Frömmigkeit ohnedies ſchon getrieben hatte. Und doch ſollte es gerade ſie wieder ſein, welche ihn ſpäter noch einmal zu

ihr zurückführte, indem ſie ihn zur Dichtung zweier religiöſer Dramen: „Eſther“ (1689) und „Athalie“ (1691) beſtimmte. Seine Freimüthigkeit zog ihm zuletzt noch die Ungnade des Königs zu. Racine ſtarb vor Kummer darüber nach einigen Jahren des Siechthums (21. April 1699).

§ 33. Das Luſtſpiel von Molière bis zur Entſtehung der franzöſiſchen Oper.

Die dramatiſchen Darſtellungen in Paris hatten ſeit 1548 im Theater des Hôtel de Bourgogne ſtattgefunden. 1577 eröffnete bei ungeheurem Zudrang eine italieniſche Geſellſchaft, die Geloſi, ihre Vorſtellungen im Hôtel de Bourbon, welche dem franzöſiſchen Theater mit wechſelndem Glück die Gunſt des Publicums ſtreitig machte. Eine faſt noch gefährlichere Concurrenz ſollte ihm aus einem der Jahrmarktstheater erwachſen, dem Théâtre de la foire, welches ein Privilegium für ein ſtehendes Theater, du Marais, erhalten hatte und eine ganz neue Gattung dramatiſcher Darſtellungen, die Vau de Ville's, in Schwung brachte. Mit ihm verband ſich nach Molière's Tode deſſen Geſellſchaft.

Jean Baptiſte Poquelin, welcher als Schauſpieler den Namen Molière annahm, wurde 1620 in Paris geboren. Er wurde anfänglich für den Stand ſeines Vaters, der erblich Tapezierer und Kammerdiener im Dienſte des Königs war, erzogen. Die Darſtellungen des Hôtel de Bourgogne hatten aber ſeine Phantaſie in dem Maße entzündet, daß er auf eine beſſere Bildung drang. Man gewährte ihm denn auch wirklich einige Studienjahre im Collège Clermont. Gegen den Willen ſeines Vaters trat er 1642 als Schauſpieler in eine Truppe ein, welche unter dem Namen des Illustre théâtre im Faubourg St. Germain ihre Bühne aufgeſchlagen hatte. Er ſcheint die neue Carriere ziemlich lange ohne beſondere Auszeichnung verfolgt zu haben. Auch ſeine erſten ſchriftſtelleriſchen Verſuche, die auf dem Gebiete der Tragödie lagen, waren ohne Erfolg. Mit dem Luſtſpiele „L'étourdi“ (1653) ſollte ſich ihm aber plötzlich eine Laufbahn des Ruhmes eröffnen. Schon 1654 erzielte er mit ſeinem: „Dépit amoureux“ und ſeinen „Précieuses ridicules“

die weittragendſten Erfolge. 1654 gelang es ihm in Paris die Gunſt des Prinzen von Conti zu erwerben, der ihm die Erlaubniß erwirkte, abwechſelnd mit den Italienern im Palais de Bourbon zu ſpielen. Er ſtand jetzt an der Spitze einer Geſellſchaft, welche ſich den Namen der troupe de Monsieur beilegte. Der König, der ſie bald ſelbſt in ſeine Dienſte nahm, verwandelte dieſen Namen in den der königlichen Truppe. Der Schutz des Monarchen geſtattete ſeiner komiſchen Muſe eine oft weit gehende Freiheit. — Die Größe und der Umfang ſeines Talentes ſtellen Molière, beſonders wenn man ihn in der Totalität ſeines Schaffens betrachtet, zu den größten Dichtern der Gattung. Er, der ſo hoch über den Schwächen der Menſchen, die er verſpottet, zu ſtehen ſchien, ſollte aber auch ſelbſt eine Beute des Spottes werden, indem er mit 46 Jahren eine Heirath mit der ſchönen, doch leichtfertigen Schauſpielerin Bejart einging, und die heftigſten Qualen der Eiferſucht duldete. Selbſt noch im Tode, der ihn mitten in der Ausübung ſeiner Kunſt ereilte, ſollte dieſe letztere ein ironiſches Streiflicht auf ihn fallen laſſen. Im dritten Acte ſeines „Malade imaginaire“ ergriff ihn plötzlich ein Krampf, den er durch erzwungenes Lachen verbergen wollte. Das Publicum applaudirte, während er ſelbſt ſich von der Hand des Todes erfaßt fühlte. Ein Blutſturz endete wenige Stunden ſpäter ſein Leben. — Molière war zugleich ausgezeichnet als Dichter, Schauſpieler und Schauſpieldirector. Es ſcheint jedoch, daß die beiden letzteren zuweilen den erſteren in ihm ſchädigten, denn mehr als alle anderen Künſte iſt die des Schauſpielers auf den momentanen Erfolg geſtellt. Er ergriff Alles, was das Theater damals Glänzendes darbot. Die Maskenſpiele der Italiener regten ihn nicht weniger an, als die Luſtſpiele der Spanier oder die Komödien des Terenz und des Plautus, ja er verachtete ſelbſt nicht die Poſſen und Schwänke des Volkes und entlehnte ihnen Stoffe, Motive und Formen. Er ſchrieb Intriguenſtücke nach dem Muſter der ſpaniſchen Imbroglio's, Opernprologe und muſikaliſche Intermezzi, groteske Ballete und Poſſen, feinere Charakter- und Sittengemälde und derbere im Genre der Comedias de figuron. Sein „Fâcheux“ iſt das erſte Beiſpiel

einer ganz neuen Art Spiele, die man Schubladenſtücke (pièces à tiroir) genannt hat. — Wenn Tiraboſchi behauptet, Molière habe die italieniſchen Komiker ſo ſehr benützt, daß, wenn man ihm Alles nehmen wollte, was er von Anderen genommen, die Bände ſeiner Luſtſpiele anſehnlich zuſammenſchmelzen würden, ſo iſt das allein noch kein Vorwurf, da hierbei, wie ſchon geſagt, Alles nur darauf ankommt, wie der Dichter die von Anderen entlehnten Stoffe, Motive, Charaktere benützt, ob er ſie zu neuer, höherer, eigenthümlicher Entwicklung bringt oder nicht. Das letzte wird man Molière unmöglich abſprechen können. Er würde ſeinen Ruhm ſonſt gewiß nicht Jahrhunderte lang behauptet haben. Wohl aber iſt richtig, daß er bisweilen mehr das Intereſſe des Schauſpielers, als das des Dichters ins Auge faßte. Sein „Geiziger" iſt hierfür ein Beiſpiel. Er gehört zu denjenigen ſeiner Stücke, die auf der Bühne die größten Erfolge errangen, und zu den wenigen, welche ſich auch noch heute auf dem deutſchen Repertoire erhalten — obſchon A. W. Schlegel nachweiſen konnte, in wie vieler Hinſicht er darin unter ſeinem Vorbilde (der „Aulularia" des Plautus) blieb, und die Folgerichtigkeit und Reinheit des Charakters, ſowie die Einheit der Handlung verletzte. Welcher Widerſpruch ſich nur daraus erklären läßt, daß dieſe Fehler des Dichters der Kunſt des Darſtellers und dem momentanen Erfolge derſelben, der ſo viel Täuſchendes hat, zum Vortheil ausſchlugen. „Molière, ſagt Schlegel, hat gleichſam alle Arten des Geizes auf eine Perſon gehäuft", dem Darſteller gab er aber hierdurch eben Gelegenheit, die Virtuoſität ſeiner Kunſt in proteusartiger Weiſe entfalten zu können. Es hängt dies mit einer anderen Seite ſeines Charakters zuſammen, der ſich zwar vielfach über die Vorurtheile und Schwächen ſeiner Zeit erhob, um ſie zu verſpotten, doch ſelbſt in ihnen bisweilen in einer Weiſe befangen erſcheint, welche faſt peinlich berührt, wie z. B. in ſeinem „Myſanthrope". Vortrefflich iſt er in ſeinen Burlesken („Monsieur de Pourceaugnac", „Le malade imaginaire", „Le bourgeois gentilhomme"). Von ſeinen feineren Luſtſpielen aber ragen „Tartufe", „L'école des femmes", „Le mysanthrope", „Les femmes savantes" über alle anderen

hervor. „Tartufe“ mußte zwei Jahr auf die Erlaubniß zur Aufführung warten. Der Groll, den die Geiſtlichkeit ihm dieſes Stückes wegen bewahrte, war ſpäter der Grund, weshalb ihm ein chriſtlich Begräbniß verſagt blieb.

Neben Molière verdienen „Les plaideurs“ des Racine Erwähnung, welcher darin ein Motiv des Ariſtophanes behandelte. Eine echt komiſche Begeiſterung weht uns daraus entgegen. Es iſt einzig in ſeiner Art und das einzige Luſtſpiel des Dichters. Scarron behandelte zwei dem Spaniſchen entlehnte Stoffe in ſeiner traveſtirenden und herabziehenden Weiſe: „Jodelle oder der Bediente als Herr“ und „Don Japhet von Armenien“. Bourſault bildete die Gattung der pièces à tiroir weiter aus. Régnard (1647—1709) gehörte zu Molière's beſten Nachahmern. Sein erſtes Stück, „Le joueur“, gehört zu den vorzüglichſten franzöſiſchen Luſtſpielen. Quinault errang mit ſeiner „Mère coquette“ einen großen Erfolg. Dieſer ward noch von dem des „Roi de Cocagne“ übertroffen, einer Zauberpoſſe des Schauſpielers Legrand, von welcher A. W. Schlegel ſagt, daß ſie ein anſchauliches Beiſpiel ſei, wie die Gattung des Eupolis, der einen ähnlichen Gegenſtand behandelte, mit Vermeidung des Anſtößigen und des perſönlichen Spottes auf unſerer Bühne ſich ausnehmen dürfte. Dufresny ſchrieb regelmäßige Stücke mit geiſtreichem Dialog, doch ohne dramatiſches Leben. Dancourt wußte kleine Tagesgeſchichten recht glücklich dramatiſch zu verwerthen und mit komiſchen Einfällen auszuſtatten.

In der Tragödie blieben die nächſten Nachfolger der Corneille und Racine weit hinter dieſen zurück. Thomas Corneille, ein Bruder des Pierre, und François Duché halfen die nach ſpaniſchen Muſtern gearbeiteten Schauſpiele von der Bühne verdrängen. Des erſteren „Graf von Eſſex“ iſt durch Leſſing's Dramaturgie allgemeiner bekannt. Jean Nicolas Pradon, deſſen „Phädra“ durch die Intriguen einer im Hôtel Rambouillet ihren Sitz habenden Coterie über die des Racine geſiegt hatte, iſt im Uebrigen längſt der Vergeſſenheit verfallen. Dagegen nähert ſich der „Manlius“ des Antoine de la Foſſe den Dramen Racine's mehr als irgend ein anderes gleichzeitiges

Drama. Große Erfolge übten die auf die Wirkung des Gräßlichen ausgehenden Tragödien des Proſper Jolyot de Crebillon aus, der ſich damit den Beinamen des Schrecklichen erwarb. Philippe Quinault (1634—1685), der, wie wir geſehen, im Luſtſpiel Erfolge errang, verſuchte ſich auch noch im Trauerſpiel, wurde aber erſt auf dem Gebiete der Operndichtung epochemachend.

Die Oper wurde (1645) durch Mazarin von Italien eingeführt. Die erſten Verſuche wollten nicht glücken. Doch wußte man dieſelbe dem franzöſiſchen Geſchmacke bald näher zu bringen. Man führte zunächſt die Muſik und das Wunderbare mit ſeinem decorativen Apparate in das heroiſche Drama ein. Es entſtanden hieraus Stücke wie Corneilles „Toison d'or“ und die „Andromède“. Erſt 1669 legte der Marquis de Sourdéac im Verein mit dem Dichter Perrin und dem Muſiker Cambert den Grund zu einer franzöſiſchen Oper in der Académie Royale de musique, zu der ſie das Privilegium vom König empfangen hatten. 1672 wurde dieſelbe von dem Componiſten Lully, einem Italiener, übernommen. Er hatte das Glück, in Quinault den zur Entwicklung der ernſten Oper geeigneten Dichter zu finden. Seine „Armide“, „Atys“, „Iſis“ und „Roland“ erlangten große Berühmtheit. Mit richtigem Blicke entnahm er ſeine Fabeln der Mythologie und den romantiſchen Stoffen des Mittelalters. Lafontaine, Thomas Corneille und Campiſtron wetteiferten vergeblich mit ihm.

§ 34. Das franzöſiſche Drama ſeit Voltaire. Die politiſch-ſociale und die empfindſame Natürlichkeitsrichtung deſſelben.

Der erſte tragiſche Dichter, welcher den Vergleich mit Corneille und Racine wieder aushalten konnte, war François Marie Arouet, geboren am 20. Februar 1694 zu Châtenay bei Paris. Den Namen Voltaire legte er ſich ſpäter erſt bei, er iſt aus der Umſtellung des Namens Arouet l. j. entſtanden. Für die juriſtiſche Laufbahn erzogen, wählte er ſich, gegen den Willen des Vaters, den literariſchen Lebensberuf. Einer der vielſeitigſten, beweglichſten Geiſter des Jahrhunderts fielen die

Lehren der engliſchen Deiſten und Rationaliſten zündend in ſeine dem Widerſpruch geneigte Seele, in welcher nichts bleibend zu ſein ſchien, als eine brennende Ruhmſucht und ein fanatiſcher Haß gegen Alles, was ihm für Vorurtheil und Aberglauben galt. „Dramen, Romane, Gedichte, Flugſchriften, philoſophiſche Abhandlungen, Geſchichtswerke, Encyklopädien und Wörterbücher — ſagt Hermann Hettner in ſeiner „Literaturgeſchichte des 18. Jahrhunderts" — kurz, alle nur irgend erdenkbaren Formen der dichteriſchen und wiſſenſchaftlichen Darſtellung dienen ihm nur, die aus jenen engliſchen Ideen fließende machtvolle Lehre zu verkünden." Wenn er hiernach aber auch in die Dichtung eine über ihren eigentlichen Zweck hinausreichende Tendenz trug (ein Beiſpiel, das heute noch nachwirkt), ſo wurde er doch durch ſeine Ruhmſucht geſchützt, jenen dabei ganz aus den Augen zu verlieren. Voltaire wollte zugleich noch der erſte Dichter der Nation ſein. Daher er ſich auch die höchſten Muſter, die Griechen, zum Vorbilde nahm und ſelbſt für Shakeſpeare's Größe nicht völlig blind war. Im Grunde war aber auch er in den franzöſiſchen Regeln, in der Convenienz der franzöſiſchen tragiſchen Bühne befangen. Die Werke Corneille's und Racine's ſtanden ihm zuletzt doch näher, als alles Andere. Einigen ſeiner Dramen („Merope", „Zaire", „Tancred", „Alzire") fehlt es keineswegs an Zügen wahrhaft dramatiſchen Talents und an lebendiger Empfindung. Sie zeichnen ſich durch verſtändige Planführung und kraftvoll gezeichnete, folgerichtig entwickelte Charaktere aus. Leſſing hatte unſtreitig zu ſeiner Zeit Recht, ſeine Landsleute auf die Schwächen des von ihnen vergötterten fremden Genius hinzuweiſen. Schon Schlegel, welcher dem franzöſiſchen Drama doch gewiß nicht günſtig geſtimmt war, glaubte deſſen Urtheil aber wieder einigermaßen berichtigen zu ſollen. Kurz vor ſeinem am 30. Mai 1778 erfolgenden Tode erlebte Voltaire bei einem letzten Beſuche in Paris die höchſten Triumphe, die ein Volk ſeinem Genius darbringen kann.

Der Hinweis Voltaire's auf Shakeſpeare hat wohl hauptſächlich die Verſuche des François Ducis hervorgerufen, die Dramen des großen Briten in die franzöſiſchen Regeln zu

zwängen. Sie verdienen Erwähnung, weil Talma in ihnen beſondere Berühmtheit errang. Seine ſelbſtändigen Dramen erheben ſich aber ebenſowenig über die Mittelmäßigkeit, wie die der Laharpe, Marmontel, Dubelloy und Anderer.

Zur ſelben Zeit, da die regelmäßige conventionelle Tragödie der Franzoſen in Voltaire zu neuer Blüthe gelangte, bereitete ſich eine ihr feindliche Richtung vor. Neben der Philoſophie des geſunden Menſchenverſtandes und der Theorie des Nützlichen war von England noch eine andere Einwirkung nach Frankreich gekommen, welche von Lillo und Richardſon ausging und eine ſentimentale Verherrlichung des Natürlichen zum Zwecke hatte. Beide Richtungen trafen in dem Geiſte eines Mannes von ganz ungewöhnlicher Begabung zuſammen, welcher der Theorie der Kunſt einen neuen Inhalt und dem Drama eine neue Form geben ſollte. Denis Diderot (am 5. Oct. 1713 geboren, Sohn eines Handwerkers in Langres), glaubte, weil der Menſch ſich nicht immer in einer ganz ernſten oder ganz heiteren, ſondern vielmehr in einer gemiſchten, mittleren Stimmung befinde, die comédie sérieuse oder larmoyante zwiſchen die reine Tragödie und das reine Luſtſpiel einfügen zu ſollen. Dieſe mittlere Gattung hielt Diderot für die höchſte, weil ſie der Natur unſerer Verhältniſſe am nächſten ſtehe und den Zweck des Dramas, zu beſſern, hierdurch in größtem Umfange erreichen könne. „Einem falſchen von aller Naturwahrheit entfernten Idealismus trat ein eben ſo falſcher aller idealen Erhebung entfremdeter Naturalismus gegenüber“ (Hettner a. a. O.). Dieſe Gattung von Dramen war durch die Luſtſpiele des Destouches (1680—1754) und des Nivelle de Lachauſſée (1691—1754) vorbereitet worden. Die Erfolge des letzteren ließen auch Voltaire nicht ruhen. Er ſchrieb 1736 in demſelben Geiſte ſein „Enfant prodigue“, das aber nur in den pathetiſchen Stellen mit ſeinem Vorbilde wetteifern konnte.

Diderot ſtellte für ſeine Theorie auch ſelbſt die maßgebenden Beiſpiele auf in ſeinen beiden 1787 und 88 erſchienenen Dramen: „Le fils naturel“ und „Le père de famille“. Der Zweck zu rühren und zu beſſern tritt zwar ab-

ſichtlich genug daraus hervor, gleichwohl haben ſie ihn bei der großen Menge erreicht. Sie riefen daher auch eine Maſſe von Nachahmungen ins Leben. War es doch eine Gattung, in der ſich die Mittelmäßigkeit beſonders breit machen konnte. Die bedeutendſten Erſcheinungen darunter ſind die „Mélanie“ des La Harpe, die „Eugénie“ und die „Mère coupable“ des Pierre Auguſtin Caron de Beaumarchais (1732—1799) der ſeinen Ruhm aber erſt auf dem Gebiete des eigentlichen Luſtſpiels erwarb. Unſtreitig iſt dieſer einer der geiſtvollſten Schriftſteller dieſer Periode und es iſt ein Vorzug ſeiner beiden berühmten Luſtſpiele: „Der Barbier von Sevilla“ und „Die Hochzeit des Figaro“ (welche bekanntlich durch die Fabel zuſammenhängen und erſt in der „Mère coupable“ ihren endlichen Abſchluß finden), daß die politiſche, ja revolutionäre Tendenz, mit welcher er ſie verband, wohl die Ausbildung des Einzelnen, nicht aber die dichteriſche Conception des Ganzen beeinträchtigt hat. Ich glaube jedoch, daß man ihren poetiſchen Werth weit überſchätzt und ſich hier wie ſo oft von dem äußeren Erfolge hat leiten laſſen, obſchon dieſer, wie A. W. Schlegel bemerkt, der Kunſt zum großen Theil fremd war. Von den anderen hierher gehörigen Dichtern ſeien Le Sage, Marivaux (1688—1765), deſſen gekünſtelte Schreibweiſe ſeinen Namen (Marivaudage) ſprichwörtlich machte, Alexis Piron (1689—1773), berühmt durch ſeine „Métromanie“, Carmontel (1717—1806), der Erfinder der Proverbes dramatiques, und Greſſet genannt, deſſen leichtfertige Poſſenſpiele die größte Anziehung ausübten. Die politiſch-revolutionäre Tendenz wurde im Luſtſpiel beſonders noch durch den ſpäteren Revolutionsmann Philippe François Nazaire, mit dem Beinamen l'Eglantine, vertreten. Als ſein beſtes Luſtſpiel wird die „Philinte de Molière“ genannt.

Im Jahre 1780 wurden die beiden franzöſiſchen Schauſpielergeſellſchaften des Hôtel de Bourgogne und des Palais royal in dieſem letzteren zu einer einzigen unter dem Namen des Théâtre français vereinigt, wogegen den Italienern das Hôtel de Bourgogne (als Théâtre italien) angewieſen wurde. Schon ſeit 1715 beſtand noch daneben das Théâtre de l'Opéra comi-

que, die ſich aus den Vaudevilles des Jahrmarktstheaters entwickelt hatte. Die Vaudevilles waren dadurch entſtanden, daß man dieſen Theatern zu Gunſten der privilegirten Theater das Recht, zu ſprechen und zu ſingen entzog und ſie auf die Muſik und Pantomime beſchränkte. Um nun die leichtfertigen Lieder, durch die ſie das Volk vorzugsweiſe anzogen und welche urſprünglich dem Val oder Vau de Vire (im Depart. Calvados) entſtammten, zu retten, ſchrieb man dieſe auf Zettelchen, die man von der Decke des Theaters ins Publicum herabhingen ließ, von dem ſie dann ſelbſt nach der Melodie des Orcheſters geſungen wurden. Die Anziehungskraft dieſer Spiele wurde hierdurch nur noch geſteigert, ſo, daß man das Verbot wieder aufhob. Talentvolle Männer waren indeß auf ſie aufmerkſam geworden. Leſage, d'Orneval, Fuſelier, Piron bildeten ſie zu einer beſonderen Gattung von grotesken, durch volksthümliche Lieder unterbrochenen Pantomimen aus. Charles Favart und Marmontel näherten ſie dem regelmäßigen Schauſpiel und verdrängten die italieniſchen Masken, die in ſie Eingang gefunden hatten. Daneben entwickelte ſich auch noch die Operette aus ihnen. In dieſer glänzte beſonders Marmontel („Zemire und Azor", „Jeannot und Jeannette" ꝛc.). Rouſſeau's „Devin de village" iſt eines der anmuthigſten Beiſpiele dieſer anfänglich in ländlich natürlichem Charakter verfaßten Dichtungen. Im eigentlichen Vaudeville aber glänzte zu dieſer Zeit François Panard (1690—1765).

Rouſſeau gilt (durch ſeinen „Pygmalion") auch noch für den Erfinder des Melodramas, worunter man urſprünglich einfache, ſtellenweiſe von Muſik unterbrochene oder von ihr begleitete dramatiſch bewegte Stimmungsbilder verſtand. Da man durch den Hinzutritt der Muſik ihre Wirkung auf das Gemüth zu ſteigern ſuchte, ſo ward jener Name bald auf jede Zuthat dieſer Art übertragen. Es entſtanden jene Stücke, deren draſtiſch theatraliſche Wirkung auf das Gemüth und die Sinne man durch die geſuchteſten und oft äußerlichſten Mittel zu ſteigern wußte. Dieſe Gattung, welche man ebenfalls mit dem Namen Melodrama bezeichnete, bewährte eine große Anziehungskraft,

artete aber bald in rohe Geſchmackloſigkeit und Brutalität aus. A. W. Schlegel nennt ſie eine Fehlgeburt des Romantiſchen.

§ 35. Entwicklung des franzöſiſchen Dramas von der erſten Revolution bis auf unſere Tage.

Die politiſche Tendenzrichtung des Dramas mußte in der Revolutionszeit zur herrſchenden werden. Die Trauerſpiele Marie Joſeph de Chénier's ſtehen hier allen anderen voran („Charles IX. ou l'école des rois", „Jean Calas ou l'école des juges" etc.). Victor Joſeph Etienne de Jouy, der ſich in allen Gattungen verſuchte, iſt beſonders durch ſeine Operndichtungen („Veſtalin", „Cortez" „Die Abencerragen" und „Wilhelm Tell") und durch ſeine Streitigkeiten mit den Romantikern bekannt. Caſim. Delavigne (1794—1844) iſt der letzte bedeutende der hierher gehörigen Dichter. Mit ſeinen Anſchauungen im Kaiſerthum und im claſſiſchen Alterthum wurzelnd, ſuchte er dieſelben mit dem neuen Liberalismus und mit den Beſtrebungen der neuen romantiſchen Schule zu vermitteln. Seine „Sicilianiſche Vesper", ſein „Ludwig XI.", ſeine „Kinder Eduards" haben ſeinen Namen berühmt gemacht. Er ſchrieb auch einige Luſtſpiele. In dieſer Gattung zeichneten ſich jetzt wieder aus: Colin d'Harleville, 1755—1806 („L'inconstant", „L'optimiste" etc.), Stanislas Andrieux, 1759—1833 („Les étourdis"), L. B. Picard, 1769—1828, der vierzig, ſich zum Theil durch feine Lebensbeobachtung und luſtige Einfälle auszeichnende Luſtſpiele ſchrieb, und Ch. G. Etienne (1778—1845), Lemercier (1773—1840), der ſchon als Erfinder des hiſtoriſchen Luſtſpiels Erwähnung verdient.

Die Einflüſſe engliſcher und deutſcher Dichtung hatten, wie in Italien, ſo auch in Frankreich, den romantiſchen Ideen allmählich Eingang in die Dichtung verſchafft. Die Reſtauration war den hierauf gerichteten Beſtrebungen günſtig. Der Claſſicismus war unter dem Kaiſerthum zur leeren Form herabgeſunken. Man ſehnte ſich nach einem neuen Inhalt. Kein Wunder, daß es einigen talentvollen Männern gelang, jenen ganz zu verdrängen. Victor Hugo, geboren 1802 in Beſançon, ſteht an der Spitze

der neuen, romantischen Schule und war auf dramatischem Gebiete ihr Vorkämpfer und Muster. In royalistischen Gesinnungen aufgewachsen, neigte er sich nach Chateaubriands Sturze mehr und mehr zur liberalen Partei, um endlich im Demokratismus und Republikanismus sein wahres Lebenselement zu finden. Ein mit glänzenden Eigenschaften begabter Geist, hat es ihm nie an Zügen echter Genialität, wohl aber nicht selten an künstlerischem Maß, an künstlerischer Weihe gefehlt. Er schlug in der Lyrik Töne an, die man in französischer Sprache noch nicht gehört hatte, er beschwor tragische Conflicte herauf und legte sie bis zu einer Tiefe bloß, wie vorher kein anderer französischer Dichter. Andererseits ist er aber auch Allen auf dem Wege einer sophistisch aufregenden Rhetorik, im Raffinement der Ausmalung gesuchter Contraste und empörender Situationen vorausgegangen. Das Häßliche schön und anziehend, die Tugend durch das Laster pikant erscheinen zu lassen, ist leider ein Grundzug seiner dramatischen Muse. Er suchte Shakespeares Großheit und Kühnheit mit den rohen Effecten des Melodramas zu verbinden. „Hernani“, „Marion Delorme“, „Triboulet ou le roi s'amuse“, „Lucrèce de Borgia“, „Ruy Blas“ mögen als die vorzüglichsten seiner Dramen genannt werden. Blendende und ergreifende Schönheiten liegen hier dicht neben dem Abstoßenden. — Alexandre Dumas hat diese Richtung mit ungleich niedrigeren Antrieben, doch mit fruchtbarem Talente weiter verfolgt und als Industrieritter ausgebeutet. Felix Pyat vertritt gewissermaßen die letzten, ausschweifendsten Consequenzen derselben. Dagegen bereicherte Alfred de Vigny (1797—1863) die Bühne nicht nur mit seinen trefflichen Uebersetzungen des „Othello“ und des „Kaufmann von Venedig“, sondern auch mit einem eigenen vorzüglichen Drama: „Le maréchal d'Ancre“. Auch George Sand — Aurora Dupin — (1804—1876) mag wegen ihrer sonstigen Bedeutung hier noch genannt werden. Unter ihren vielen Dramen zeichnet sich besonders „Claudie“ durch Kraft und Vertiefung der Darstellung aus. Alfred de Musset aber schrieb geist- und reizvolle Proverbes.

Der herrſchend gewordenen romantiſchen Richtung ſetzten ſich vergeblich einige ſchwache Verſuche entgegen, die claſſiſche Tragödie wieder neu zu beleben, ſo François Ponſard mit ſeiner „Lucrèce", St. Ybars mit ſeiner „Virginie" und Emil Augier mit ſeinen akademiſch correcten moraliſirenden Dramen.

Der induſtrielle Charakter der Zeit bemächtigte ſich jetzt mehr und mehr auch der Dichtung. Das Drama ſank zu einem Mittel der bloßen Unterhaltung und ſchriftſtelleriſchen Speculation herab. Scribe (1791—1858) iſt der hervorragendſte und talentvollſte Vertreter dieſer Beſtrebungen. Es läßt ſich nicht ſagen, wie fruchtbar er war, weil man nicht weiß, wie vielen der unter ſeinem Namen laufenden Arbeiten er wenig mehr als dieſen gegeben. Die dramatiſche Mitarbeiterſchaft iſt faſt ſo alt, wie die Bühne. Wir begegnen ihr ſchon bei den Griechen. Zu keiner Zeit aber in ſolchem Umfange, wie jetzt. Scribe hat, wie Kreyßig ſehr richtig bemerkt, „das Geheimniß der dramatiſchen Fabrikation en gros entdeckt" und auch in ausgiebigſter Weiſe in Scene geſetzt.

In den vierziger Jahren dieſes Jahrhunderts treten die ſocialiſtiſchen Tendenzen und nach ihrer Beſiegung die des Materialismus und des Raffinements des Genuſſes dreiſter hervor. Der Blick der dramatiſchen Dichter ward hierdurch auf die geſellſchaftlichen Gebrechen und Gefahren gelenkt. Sie waren aber meiſt ſelbſt zu ſehr von den erſteren mit behaftet, um ſie in einem anderen als ſpeculativen Sinne zur Darſtellung bringen zu können. Es entſtand das geſellſchaftliche Senſationsdrama, welches dem Raffinement des Genuſſes, den es doch geißelte, zugleich ſelbſt wieder diente, und welches das Courtiſanenthum und den Ehebruch zu ſeinem ſtändigen Thema machte. In ihm lebte zugleich die laſcive Sittenkomödie der Römer und Italiener und das larmoyante Luſtſpiel des vorigen Jahrhunderts in einer veränderten, von den Dramen Victor Hugo's, ſo wie von den melodramatiſchen Ungeheuerlichkeiten beeinflußten Form wieder auf. Alexandre Dumas, der Sohn („Demi monde", „La Dame aux camélias"), Octave Feuillet („Delila", „La

clef d'or"), Victor Sardou („La famille de Benoîton" „Nos bons villageois", „Andrea") sind seine talentvollsten Vertreter.

Sechstes Kapitel.

Das Drama der germanischen Völker.

I. Das Drama der Engländer.

§ 36. Entwicklung des weltlichen Dramas.

Wie das Drama der romanischen Völker ist auch das der germanischen und insbesondere das der Engländer aus dem Mysterienspiele hervorgegangen, nachdem dieses sowohl volksthümliche, wie allegorische Elemente in sich aufgenommen, und seinen Darstellungskreis allmählich dahin erweitert hatte, daß es neben den religiösen oder kirchlichen auch noch andere lehrhafte Zwecke verfolgen konnte. Zunächst hatten sich, wie in den übrigen Ländern, die sogen. Moralitäten (morals) daraus abgesondert; wahrscheinlich während der Regierung Heinrichs VI. Zu dieser Zeit ist wenigstens schon von wandernden Schauspielern die Rede, welche im Schutz und Sold mächtiger Herren standen. Daß gleichzeitig Volksspiele nebenherliefen, ist kaum zu bezweifeln. Schon zu Eduards III. Zeit wird einer Art von Mummenschanz (dumb-show) gedacht. Unter Eduard IV. giebt es bereits players of interludes, Spieler von Zwischenspielen, welche damals noch den Charakter der morals gehabt haben mögen. Richard III. hielt sich, wie schon S. 71 bemerkt, sogar eine eigene Truppe und das Institut der königlichen Kapellknaben bestand ebenfalls schon zu seiner Zeit. Auch wurde während seiner Regierung London von einer Gesellschaft österreichischer und bayrischer Sänger und Spielleute besucht, die großen Erfolg hatte. Er selbst ließ willkürlich in allen Theilen des Landes Sänger für seinen Dienst ausheben. Unter

Heinrich VII. gewann das Inſtitut der königl. players of interludes eine feſtere Form. Ein beſonderer Intendant (the lord of misrule) wurde an deſſen Spitze geſtellt. Im Jahre 1513 aber wird die erſte Maske erwähnt, eine Art Spiele, die bei Hof ſehr beliebt wurde und, unzweifelhaft italieniſchen Urſprungs, gleich den aus Frankreich herübergekommenen dumb-shows zunächſt wohl nur einen pantomimiſchen Charakter hatte. Die letzteren wurden ſpäter auch mit dem Drama in Verbindung gebracht. Sie dienten demſelben als Vor- und als Zwiſchenſpiele, indem ſie den Inhalt jedes folgenden Actes pantomimiſch zur Darſtellung brachten. Schon 1520 wurden die königl. Kapellknaben zu dramatiſchen Vorſtellungen benutzt. Der Sinn für dramatiſche Beluſtigungen war damals ſo im Wachſen begriffen, daß ſich faſt jeder Lord von Bedeutung und Vermögen eigene Schauſpieler hielt. Doch begannen die Spiele bereits einen Ton anzuſchlagen, der nach verſchiedenen Seiten hin Anſtoß erregte. So ließ Wolſey den Verfaſſer eines Interlude verhaften, welches ſatiriſche Anſpielungen auf die Geiſtlichkeit enthielt. Andererſeits hatten ſich die Mirakelſpiele der Hiſtorie mehr und mehr bemächtigt. Ein Stück, welches eine Legende vom König Robert von Sicilien behandelte, wurde wahrſcheinlich ſchon zur Zeit Heinrichs VII. geſchrieben. Um 1530 begann John Heywood († 1565), einer der Spielleute des Königs, ſeine Interludes zu ſchreiben, welche den Uebergang von den Allegorien zu den Darſtellungen des wirklichen Lebens bilden. Was man bis dahin ſo nannte, gehörte, ſoweit wir es kennen, den Moralitäten noch an, obſchon es wohl möglich iſt, daß es darunter, wenn auch vielleicht nur in der Form des volksthümlichen Stegreiffſpiels, auch ſchon Spiele ähnlichen Charakters gab. Heywoods Interludes beſtanden immer nur aus einigen wenigen Perſonen. Sie ſtehen unſerem deutſchen Faſtnachtsſpiel ziemlich nahe und zeichnen ſich wie dieſe durch derben, aber meiſt geſunden Humor aus. („The pardoners fryar, curate and neighbour prate.“ „The merry play betweene Johan the husband, Tyb his wife and Sir Ihan, the priest.“ „The play of the four P.“ „A play of the weather“ u. ſ. f.)

Fast gleichzeitig verfaßte ein gewisser John Bale Dramen, die er tragedies und comedies nannte und die von einem kirchlich religiösen Charakter waren, wie z. B. sein: „God's promises", das für die Reformation Partei ergriff. Es fand in ihnen gewissermaßen eine Umkehrung des Verhältnisses statt, in welchem der religiöse und kirchliche Gedanke zu dem historischen Stoffe im Mysterienspiele gestanden hatte. Die außerhalb der Kunst liegende Tendenz trat hier gleich in den Anfängen des weltlichen Dramas in dasselbe mit ein. Bale's Beispiel fand lebhafte Nachahmung. So wurde im Jahre 1540 ein gegen die Mißbräuche der katholischen Geistlichkeit gerichtetes Drama von Lindsay zur Aufführung gebracht. Hier beginnen denn auch die Angriffe der Londoner Bürgerschaft und der Geistlichkeit auf die Schauspieler, welche nun, bis zur endlichen Schließung der Theater im folgenden Jahrhundert durch die Puritaner, nach bald kürzeren, bald längeren Unterbrechungen immer wiederkehren sollten. Schon 1543 erschien eine Parlamentsacte gegen Druck und Aufführung dramatischer, wider die römische Kirche gerichteter Werke. 1549 wurden sogar aus politischen Rücksichten die dramatischen Spiele für eine bestimmte Zeit ganz untersagt. Eine der ersten Regentenhandlungen der Königin Maria betraf eine ähnliche Maßregel. Sie wurde 1556 sogar noch verschärft. Auch Elisabeth begann 1559 ihre Regierung mit einem ähnlichen Verbote. Es scheint jedoch bald wieder zurückgenommen worden zu sein. — Inzwischen hatte das Schauspiel mehr und mehr einen weltlichen, derb realistischen Charakter gewonnen. Das stoffliche Interesse, die Freude am epischen Wechsel des äußeren Geschehens überwog noch darin die innere Entwicklung der Handlung.

Neben diesen ganz volksthümlichen dramatischen Bestrebungen fingen nun auch die Einflüsse des Studiums der Alten, sich geltend zu machen, an. Nicholas Udall, der Vorsteher der Schule von Eton, machte den Versuch, den Interludes eine regelrechte Ausbildung nach den Mustern des Plautus und Terenz zu geben. Sein „Ralph Roister Doister" (um 1540 verfaßt) ist das älteste auf uns gekommene Stück, welches den Namen eines

Luſtſpiels verdient. Es iſt in Acte und Scenen getheilt, abwechſelnd in Verſen und Proſa geſchrieben und aus dreizehn Perſonen zuſammengeſetzt. Erſt faſt zwanzig Jahr ſpäter verſuchte Thomas Sackville, Graf von Dorſet, in Gemeinſchaft mit dem Rechtsgelehrten Norton etwas Aehnliches auf dem Gebiete der Tragödie mit dem antikiſirenden Drama „Ferrex und Porrex". Sie waren damit aber minder glücklich, als ihr Vorgänger Jodelle in Frankreich. Nicht, daß ſie ohne jeden Einfluß geblieben wären. Allein gegen die ungleich unmittelbareren Wirkungen der zwar rohen, aber friſcheren, lebensvolleren volksthümlichen Spiele, die jetzt in ungeheuerer Menge hervortraten, vermochten dieſe künſtlichen Erzeugniſſe doch nicht recht aufzukommen. „Ferrex und Porrex" iſt aber auch noch deshalb von Wichtigkeit, weil hier zum erſten Male die vom Grafen Surrey in die engliſche Dichtung eingeführten reimloſen Jamben im Drama zur Anwendung kamen.

Die um dieſe Zeit in England allgemeiner werdende Kenntniß der alten und der romaniſchen Sprachen hatte nicht nur zur Folge, daß man mit der Literatur der Griechen, Römer, Italiener und Spanier, die man bisher nur aus franzöſiſchen Ueberſetzungen kannte, unmittelbar näher vertraut wurde, ſondern, daß man deren Werke auch ins Engliſche zu übertragen begann. 1560 erſchien bereits eine Ueberſetzung der „Suppositi" des Arioſt und der „Jocaste" des Euripides von Gascoigne, welche man aufführte. Faſt gleichzeitig wurden die Tragödien des Seneca von Jasper Heywood ins Engliſche übertragen. Unter den zahlreichen ſelbſtändigen Dichtern dieſes Zeitraums aber erlangte Richard Edwards durch ſeine Stücke: „Damon und Pythias" und „Palamon und Arcite" eine beſondere Berühmtheit. (Fletcher entnahm dem letzteren das Motiv zu ſeinen „Two noble kinsmen".) Wichtiger noch iſt das gleichzeitige, im volksthümlichen Tone gehaltene Luſtſpiel: „Gummer Gurton's needle", während „Tancred und Ghismunda" als der erſte Verſuch der dramatiſchen Bearbeitung einer italieniſchen Novelle (von Boccaccio) angeſehen werden darf. Auch wird um dieſe Zeit ſchon ein Drama erwähnt, welches den Tod Julius Cäſars behandelt. — Im Jahre 1574 wurde den

Schauſpielern des Grafen Leiceſter, unter denen der Vater des berühmten Burbadge war, das erſte königliche Patent verliehen. Es berechtigte ſie zur Ausübung ihrer Kunſt in ganz England. Die bald darauf ausbrechenden Streitigkeiten zwiſchen den Schauſpielern und dem Londoner Magiſtrate gaben die Veranlaſſung zur Errichtung von drei unmittelbar vor der Stadt, in den ſog. Freiheiten von London, gelegenen Schauſpielhäuſern, dem von Blackfriars, dem „Theatre“ und dem „Curtain“.

Außer den königlichen Schauſpielern werden um dieſe Zeit beſonders die Leute des Lord Oberkämmerer, des Lord Howard, des Lord Warwick und die Kapellknaben von St. Paul, Windſor und Weſtminſter erwähnt. Die Morals treten zurück, die Hiſtorien und das eigentliche Luſtſpiel werden nun herrſchend. In dieſem gewinnt zunächſt der roheſte Scherz, in den Trauerſpielen aber das Abenteuerliche und Gräßliche die Oberhand. Zu den Angriffen, welche das Theater von Seiten der Puritaner und Frommen erfuhr, traten jetzt hierdurch gereizt auch noch die Ausfälle der Gelehrten gegen die rohe Willkür des volksthümlichen romantiſchen Dramas hinzu. Neben den vaterländiſchen chronikalen Stoffen kamen die der franzöſiſchen, ſpaniſchen und beſonders der italieniſchen Novellen und Romane in Aufnahme. John Lily ſchrieb in Nachahmung der italieniſchen Concettimanier ſeine höfiſchen Proſakomödien, die nach ihrem dramatiſchen Werthe zwar ohne Bedeutung, doch dadurch von Wichtigkeit ſind, daß er durch ſie die Proſa im Drama zu Ehren brachte und durch ſeine, wennſchon gezierte, doch auch zierliche Schreibweiſe, die für längere Zeit in die Mode kam, zunächſt zwar zu noch geſchmackloſeren Nachahmungen verleitete, zugleich aber auch zur Verfeinerung des auf der Bühne herrſchenden und zur Zeit noch ſehr rohen Tones weſentlich beitrug.

In den achtziger Jahren nahm das romantiſche Drama in England einen bedeutenden Aufſchwung. Der Schaffensluſt auf dieſem Gebiete, die ſich durch die mannigfaltigſten Anfechtungen nicht zurückdrängen ließ, iſt nur die Schauluſt des Volks zu vergleichen, welche durch die wiederholten Beſchränkungen, die ſie erfuhr, noch geſteigert zu werden ſchien. Man verlangte noch

immer vorzugsweiſe nach einem mannigfaltigen Wechſel der Begebenheiten, nach einer von ſtarken Gegenſätzen, von ſtarken Affecten und Leidenſchaften bewegten und dabei reich gegliederten äußeren Handlung. Der lyriſche Beſtandtheil des Dramas durfte noch immer gegen den epiſchen zurücktreten. Die außerordentliche Einfachheit der engliſchen Bühne, welche in einer ſimplen Teppichbekleidung beſtand, that keinen Abbruch hierbei. Mußte man einmal Phantaſie genug haben, um ſich einbilden zu können, daß dieſe nichtsſagende Decoration überhaupt einen beſtimmten Schauplatz vorſtellte, ſo war die Schwierigkeit nicht ſo viel größer, derſelben bald dieſe, bald jene Bedeutung beizulegen. Die Phantaſie konnte hierbei wenigſtens ungleich ſchneller verfahren, als der geſchickteſte Maſchiniſt; daher auch die ſpöttiſchen Bemerkungen der Anhänger des regelmäßigen Dramas über die ſceniſchen Zumuthungen der romantiſchen Dramendichter damals ganz wirkungslos an dem Ohre der Menge verhallten. Hätte das Volk aber nicht ſelbſt genug Phantaſie beſeſſen, um von dem ſinnlichen Scheine des ſceniſchen Apparats völlig abſehen zu können, ſo würde der einfache und ſtarre Mechanismus der altengliſchen Bühne, der, wie er eine eigentliche Decoration gar nicht darbot, auch keine Verwandlung derſelben erlaubte, dem Wechſel der Scene nicht, wie man gewöhnlich meint, förderlich, ſondern nur hinderlich geweſen ſein können. Gleichwohl würde ſich das romantiſche Drama in dem Zuſtande, in dem es jetzt war, auf die Dauer nicht gegen das claſſiſche behauptet haben, wenn ſich ihm nicht glücklicherweiſe faſt alle bedeutenderen dramatiſchen Talente der Zeit zugewandt hätten. Von ihnen treten vor Allen Thomas Lodge, George Peel, Robert Green und Chriſtopher Marlow hervor. Während es den beiden erſten zwar nicht an der Kühnheit, ſich an die höchſten Aufgaben des hiſtoriſchen Dramas zu wagen, wohl aber an der poetiſchen Kraft, dieſen zu entſprechen gebrach, bezeichnen Green und Marlow einen wahrhaften und gewaltigen Fortſchritt.

Robert Green (zwiſchen 1550—60 in Norwich geboren), war eine hochbegabte Natur. Er hatte in Cambridge ſtudirt und die Grade eines bachelor und eines master of arts erworben.

Seine sinnlich-leidenschaftliche Natur, die ihm verhängnißvoll wurde, hinderte ihn aber nicht nur an der harmonischen Ausbildung seines Geistes und an der gleichmäßigen Durchbildung seiner Werke, sondern stürzte ihn auch in mancherlei Ausschweifungen, die ihm ein frühes und trübseliges Ende bereiteten. Seine Dramen — von denen uns sechs erhalten sind — zeichneten sich gegen die seiner Vorgänger und Zeitgenossen durch Wärme der Empfindung, Beweglichkeit der Phantasie, Schmelz und Gewandtheit des sprachlichen Ausdrucks vortheilhaft aus, ließen jedoch die nöthige innere Geschlossenheit der Motivirung, die wünschenswerthe Kraft und Schärfe der Charakteristik, die Fülle und Tiefe des Inhalts vermissen. Das Befriedigendste hat er da geleistet, wo er sich auf dem Boden der volksthümlichen Sage bewegt, wie in „George-a-Greene, the pinner of Wakefield“ und in der „Honorable historie of frier Bacon and frier Bongay“ (beide durch L. Tieck in dessen altenglischem Theater verdeutscht).

Christopher Marlow, wie ähnlich auch dem Vorigen in einzelnen Beziehungen, steht gleichwohl in einem bestimmten Gegensatze zu ihm und überragt denselben noch weit. Der Sohn armer Eltern 1564 in Cambridge geboren, genoß er wohl nur durch fremde Unterstützung eine gelehrte Erziehung. Auch er studirte in Cambridge und erlangte daselbst die akademischen Grade, wandte sich aber früh dem Theater und dem ausschweifenden Leben zu, das damals hier herrschte. Auch ihm wurden seine Leidenschaften verderblich, doch in anderer Weise als Green, da er von einer ungleich stärkeren, widerstandsfähigeren Constitution war. Er starb 1593 an einer Verwundung, die er im Kampfe mit einem Nebenbuhler empfing. Kühn, wild, regellos und energisch, wie seine Natur, ist auch seine Dichtung. Er konnte sich seine Aufgaben nicht hoch genug stellen, doch interessirte ihn fast immer nur die Gewalt des sinnlichen Ausdrucks. Sein Gemüth war an seiner Dichtung nur wenig betheiligt. Das Gewaltige artet bei ihm nicht selten ins Gewaltsame, das Furchtbare ins Gräßliche, das Erhabene ins Ungeheuerliche aus. Die ethische Natur des Menschen kümmerte ihn wenig. — Auch von ihm

kennen wir nur ſieben Stücke. Sein erſtes Drama „Tamerlan der Große" fällt in das Jahr 1586. Ihm folgten „Die tragiſche Geſchichte des Doctor Fauſt" (wahrſcheinlich von dem nur eben erſchienenen deutſchen Volksbuche angeregt), „Eduard II.", „Die Pariſer Bluthochzeit", „Der Jude von Malta".

§ 37. Das Shakeſpeare'ſche Drama.

Es war nach der gewöhnlichen Annahme genau um dieſelbe Zeit, da Marlowe ſeine erſten Triumphe feierte, als Shakeſpeare nach London kam und gewiß mit einer Art von Bewunderung zu ihm aufblickte. Wie bald aber ſollte er ihn, ſo wie überhaupt Alles vor, neben und nach ſich weit überflügeln! Es iſt bezeichnend für den Lauf menſchlicher Dinge und für die Geringſchätzung, mit welcher die dramatiſche Dichtung überhaupt und Shakeſpeare insbeſondere von den literariſchen Autoritäten ſeiner Zeit noch angeſehen worden ſein muß, daß wir von einem der größten Dichter aller Zeiten nicht einmal mit Sicherheit den Geburtstag wiſſen, und daß die Geſchichte ſeines Lebens, obwohl ſchon in hellere Zeiten fallend, kaum mehr als ein Mythos iſt. Im Ganzen möchte ich dies jedoch kaum beklagen, weil es uns nöthigt ſeine Werke vorzugsweiſe unter demjenigen Geſichtspunkte zu betrachten, den ich dafür gerade für den weſentlichſten halte, nämlich unter dem poetiſchen.

William Shakeſpeare wurde vermuthlich am 23. April 1564 zu Stratford am Avon in Warwickſhire geboren. Sein Vater, John Shakeſpeare, welcher zugleich Wollhändler, Handſchuhmacher und Grundbeſitzer, ſpäter auch Alderman und durch ſeine Frau mit einer angeſehenen Familie der Grafſchaft verwandt war, kam durch Speculationen allmählich in ſeinen Vermögensverhältniſſen herab. Dies blieb wahrſcheinlich nicht ohne Einfluß auf William's Erziehung, da, obſchon er zunächſt die lateiniſche Schule beſuchte, er ſpäter doch keine gelehrte Bildung genoß. Er mußte vielmehr ziemlich früh, wenn auch vielleicht nur widerwillig, in den Beruf des Vaters mit eintreten. Selbſtverſchuldete Umſtände zwangen ihn dann, ſich ſchon in ſeinem

18. Jahre mit der um mehrere Jahre älteren Anna Hatheway zu verheirathen. Im Uebrigen ist sein früheres Leben fast völlig in Dunkel gehüllt. Wir wissen mit Sicherheit nur, daß ihm seine Frau bis zum Jahre 1585 zwei Töchter, Susanne und Judith, und einen Sohn Hamnet gebar und daß er Gelegenheit hatte, zu verschiedenen Malen Vorstellungen von Schauspielern in seiner Vaterstadt beizuwohnen und zwar von Schauspielern derselben Gesellschaft, zu welcher er später in London trat, wie denn verschiedene Darsteller derselben, zu denen wahrscheinlich auch der berühmte Richard Burbadge, gewiß aber Thomas Greene gehörte, theils aus Stratford selbst, theils aber wenigstens aus Warwickshire waren. Das Wahrscheinlichste ist, daß Shakespeare 1586 nach London ging, da er bei der Geburt seines letzten Kindes (1585) wohl noch in Stratford war, 1587 aber nach Ben Jonson's Zeugniß bereits sein „Titus Andronicus" mit Beifall aufgeführt wurde. Diese Thatsachen weisen darauf hin, daß sich in Shakespeare wohl schon seit länger der Beruf zum dramatischen Dichter geregt haben mochte, und es vor Allem auch dieser gewesen sein wird, der ihn neben noch mancherlei anderen Rücksichten nach London zu gehen bestimmte. Die lange Trennung von seiner Familie, die seltsame Bestimmung seines auf uns gekommenen Testamentes, welche seinem Weibe nichts weiter, als das beste Bette nach dem besten vermachte, läßt kaum einen Zweifel, daß seine nothgedrungene Ehe eine höchst unglückliche war. Andererseits ist zu bedenken, daß Shakespeare seine Familie nicht nur alljährlich besucht zu haben scheint, sondern auch alle seine Bestrebungen augenscheinlich darauf gerichtet waren, sich schließlich in seiner Vaterstadt und in dem Kreis seiner Familie eine sorgenfreie Existenz zu begründen. — Schon um 1592 mußte er große Erfolge und eine bedeutendere Berühmtheit erlangt haben, da sie den Neid seiner Standesgenossen erregte. Möglich sogar, daß in diese Zeit bereits die ersten Bearbeitungen seines „Romeo" und seines „Hamlet" fallen. Auch hatte er sich schon damals die Achtung und Neigung von Männern der glänzendsten Lebensstellung und Bildung, den Earls von Southampton, Pembroke und Montgomery, erworben, wie er ja dem ersten um

1593 ſeine „Venus und Adonis“ zugeeignet hat. Dieſe Thatſache iſt um ſo höher anzuſchlagen, als die dramatiſche Dichtung damals von Vielen noch nicht zur eigentlichen Poeſie und Literatur gerechnet wurde, ſo daß es immerhin möglich iſt, daß Shakeſpeare ſeine epiſchen Dichtungen, wenn auch nicht, wie man gewöhnlich annimmt, nur deshalb dichtete, um ſeinen Dichterberuf nach allen Seiten hin ſicher zu ſtellen, ſo doch dieſelben aus dieſem Grunde auf Anregung ſeiner Freunde veröffentlichte. Ihrer Form und ihrem Inhalte nach weiſen ſie wenigſtens auf eine frühere Zeit des Entſtehens zurück. 1594 erſchien dann auch noch ſein „Raub der Lucretia“. Es iſt kein Zweifel, daß dieſe Gedichte zu der allgemeinen Anerkennung, die er errang, außerordentlich beitrugen. 1599 wird er von Weever in einem Sonette geprieſen, das neben „Romeo“ und „Richard“ beſonders „Venus und Adonis“ und „Lucretia“ hervorhebt. Meres vergleicht ihn 1598 in ſeinem „Palladio Tamia, Wit's treasury“ mit Plautus und Seneca, die damals für die höchſten Muſter des heiteren und ernſten Dramas galten. Es ſcheint, daß, etwa vom Jahre 1605 an, die Gemüthsſtimmung des Dichters ſich allmählich verfinſterte. Möglich, daß er um dieſe Zeit oder doch wenig ſpäter ſchon London verließ und ſich nach Stratford zurückzog. Doch ſcheint er bis in die letzten Jahre ſeines Lebens noch in Verbindung mit dem Theater geſtanden zu haben. Mit Sicherheit weiß man, daß er ſeit 1613 in ſeiner Vaterſtadt lebte. Wenn er in dieſer Zurückgezogenheit auch behaglichen Frieden gefunden haben ſollte, ſo ward er ihm doch nicht lange zu Theil. Schon im Jahre 1616, am 23. April, dem vermeintlichen Geburtstage des Dichters, ereilte denſelben nach kurzer Krankheit der Tod. Es war, als ob er niemals gelebt hätte, ſo wenig nahm damals die Welt von dieſem Ereigniß Notiz, doch ſagen wir lieber: es iſt, als ob er niemals geſtorben wäre, ſo lebendig blieb er für alle Zeit in ſeinen Werken. Was die Nation in ihm beſaß und verlor, was er ihr hinterließ, deſſen ſollte ſie ſich erſt in ſeinem ganzen Umfange bewußt werden, als ſeine Freunde und Berufsgenoſſen, die Schauſpieler Heminge und Condell, 1623 mit einer Geſammt-

ausgabe ſeiner Dramen hervortraten, von der ſchon neun Jahre ſpäter eine zweite Auflage erſchien.

Die Zeit, in welcher Shakeſpare aus dem ſtillen Stratford nach London kam, mußte für einen Dichter von ſeiner Beanlagung die fruchtbarſten Anregungen darbieten. Bühne und Leben waren von den mannigfaltigſten Gegenſätzen, von einer ungeheuren Fülle der Erſcheinungen bewegt. Auf der Bühne: der Gegenſatz des volksthümlich romantiſchen und des antikiſirenden Dramas, der derben Späße und Poſſen der Interludes und Jigs und der überfeinen gezierten Hofkomödien Lily's und ſeiner Nachahmer. Im Leben: der Gegenſatz des abblühenden mittelalterlichen und des eben aufblühenden modernen Geiſtes, der Gegenſatz eines ſich in Pracht und Lebensgenuß erſchöpfenden Ritterthums und eines in Macht und Wohlſtand ſichtlich erſtarkenden Bürgerthums, der Gegenſatz von puritaniſcher Strenge und fröhlicher, wohl auch ausſchweifender Lebensfülle, von Scholaſtik und griechiſcher Bildung und einer (Bacon an ihrer Spitze) ſich neuentwickelnden Wiſſenſchaft, von Aberglauben und Freigeiſterei. Wozu nun der durch die Erfolge der äußeren Politik bedingte Aufſchwung des Nationalgeiſtes kam, das Emporblühen von Handel und Gewerbe, ſowie die ganze Stimmung der Zeit und des Volks, das trotz des ſich ſchon regenden Puritanismus doch im Großen und Ganzen noch völlig poetiſch geſtimmt war, erfüllt von den Sagen und Thaten der Vorzeit, von Geſang und von Liedern, von einer phantaſiedurſtigen Schauluſt, welche dem Hange zu Mummerei und theatraliſcher Luſtbarkeit überall nachgab und den mannigfaltigen Stoff, den ihm die Mythen des claſſiſchen Alterthums, die Legenden und Dichtungen des Mittelalters, die Novellen und Romane der romaniſchen Völker von allen Seiten entgegenbrachten, mit Begierde ergriff und mit einander verſchmolz.

Wie hoch man aber auch all dieſe und ähnliche in der Zeit liegenden Momente bei der Entwicklung des Shakeſpeare'ſchen Geiſtes und ſeiner Dichtung auch anſchlagen möchte, ſo bleibt doch zu bedenken, daß ſie nicht nur für ihn, daß ſie für alle poetiſch beanlagten Naturen der Zeit in gleichem Maße vor-

handen waren und nicht blos etwas Auf- und Anregendes hatten, ſondern zugleich nothwendiger Weiſe auch einen verwirrenden Eindruck ausüben mußten. Wenn daher Shakeſpeare unter ihren Einwirkungen all ſeine Mitſtrebenden ſo unendlich weit überragte und hinter ſich zurückließ, wenn er im Gegenſatz zu ihnen all dieſe Einwirkungen frei und beherrſchend in ſich aufnahm, wenn ſeine Dichtung grade durch ihre Eigenartigkeit und Harmonie zu immer neuer Bewunderung hinreißt, ſo kann der letzte und wahre Grund dieſer Erſcheinung doch nur in ihm ſelbſt, in der univerſalen Vielſeitigkeit, in der urſprünglichen Kraft und Einheit ſeiner individuellen Natur, ſeines individuellen Geiſtes gefunden werden, mit der er jenen reichen, aber chaotiſchen widerſpruchsvollen Stoff zu ſeinen poetiſchen Zwecken ergriff und zur Harmonie und Einheit verklärte.

Wer in Shakeſpeare nur einen Dichter ſieht, der das, was ſeine Vorgänger in einſeitiger und darum unvollkommener Weiſe erſtrebt, zuſammenfaſſend zu höherem Ausdruck brachte, der hat ſeine Bedeutung noch entfernt nicht erkannt. Denn wie begabt und talentvoll einzelne dieſer Dichter auch waren, ſie wollten zuletzt doch kaum mehr, als ihre Talente ins Spiel ſetzen und hierdurch der Bühne zu wirkungsvollen Stücken verhelfen. Shakeſpeare faßte die Dichtung in einem höheren Sinne auf. Sie ſollte die Offenbarerin der Natur, der Zeit und des menſchlichen Lebens überhaupt werden. Er ergriff hierzu die dramatiſche Form, nicht nur weil ſie ſeiner Begabung am Beſten entſprach, ſondern auch weil ſie ihm hierzu die geeignetſte, weil ſie ihm in ihren Wirkungen hierzu als die unmittelbarſte und bedeutendſte erſchien. Das iſt es, was Shakeſpeare nicht nur zu einem Höhepunkte in der dramatiſch-poetiſchen Bewegung ſeiner Zeit und Nation, ſondern zu einem Höhepunkte in der poetiſchen, ja in der geiſtigen Entwicklung der Menſchheit überhaupt macht.

Die wahre Größe Shakeſpeare's wurde während ſeines Lebens durchaus nicht erkannt. Es ſcheint, daß hierzu, wie bei hohen tief im Gebirge liegenden Gipfeln, erſt eine gewiſſe Ferne nöthig war. Viel mochte dazu beitragen, daß er in ſeinem Auftreten nichts Revolutionäres hatte. Er trug vielmehr Allem

Rechnung, was ihm Leben und Bühne entgegenbrachten. Er ergriff all ihre Formen, selbst ihre Auswüchse. Indem er sie aber mit seinem Geiste durchdrang, gab er ihnen eine neue, ganz ungeahnte Bedeutung, indem er sie als Mittel zu seinen poetischen Zwecken ergriff, erhob er sie zu wirkungsvollen Momenten im Processe der Schönheit. Welch glückliche Verwendung hat er z. B. von den Clowns und Jigs der altenglischen Bühne, von den Zoten der Possenreißer, dem Euphuismus Lily's, von dem Volkslied zu machen gewußt! In welch wunderbarer Weise hat er den Volks- und Aberglauben der Zeit für seine poetischen Zwecke ergriffen!

Shakespeare schloß sich in seinen ersten dramatischen Dichtungen (soweit wir sie kennen) noch ganz an seine Vorgänger an. In seinem „Heinrich VI.", seinem „Andronicus", so wie auch im „Perikles" (den man ihm zuschreibt) sieht man aufs Deutlichste die Einflüsse Kyd's, Marlow's und Green's. Es läßt sich kaum sagen, daß er sich darin wesentlich über die letzten beiden erhoben habe. In den Lustspielen: „Verlorene Liebesmüh", „Die beiden Veroneser", „Die Irrungen", welche mit „Ende gut, Alles gut" ebenfalls einer frühen, wohl aber schon etwas späteren Zeit angehören, ist der Einfluß des Euphuismus und der älteren Dichter zwar auch unverkennbar, doch ragen sie über diese bereits merklich hinaus. Daher das 1592 erschienene Pamphlet Green's den Dichter hauptsächlich nur als Tragiker verspottet, während Henry Chettle, der Verleger desselben, in seiner Vertheidigungsschrift besonders dessen Bedeutung als Lustspieldichter betont, indem er den anmuthigen Witz seiner Schriften hervorhebt. 1598 mußte Shakespeare außer jenen Jugendwerken jedenfalls noch „Romeo und Julia", den „Sommernachtstraum", den „Kaufmann von Venedig", „Richard III.", „Richard II.", „Heinrich IV." und „König Johann" geschrieben haben, da Meres in diesem Jahre dieselben namentlich aufführt. Im Jahre 1606 waren bereits alle Stücke, welche wir kennen, geschrieben, mit Ausnahme von „Coriolan", „Antonius und Cleopatra", „Macbeth", „Sturm", „Cymbeline", „Wintermärchen", vielleicht auch „Troilus und Kressida". Seine

letzten Stücke waren wahrſcheinlich „Heinrich VIII.“ und „Timon von Athen“.

In faſt all dieſen Dramen zeigt Shakeſpeare die weſentlichen Eigenſchaften des Dramatikers in einem Grade und Umfange und in einer Vereinigung, die nie übertroffen, wohl auch nie erreicht worden ſind. Er iſt ein Meiſter in der Entwicklung der Charaktere, ſo wie in der Motivirung und inneren Verknüpfung der Handlung. Das ganze Leben in ſeiner vollen Breite und Tiefe lag offen vor ſeinem Blick. Das menſchliche Herz, die letzten Triebfedern des Handelns hat er wie keiner erkannt und ſie doch noch ſo darzuſtellen verſtanden, daß ſie ſich zum Theil in die Sphäre des Unbewußten verlieren. Seine Erfindungskraft war von einer nie wieder erreichten Stärke. Dies dürfte in Anſehung deſſen bezweifelt werden, daß er den Stoff und die Fabel faſt all ſeiner Dramen, ſei es der Geſchichte, ſei es Novellen und Romanen, entnahm und ſeinen Quellen bisweilen Schritt für Schritt bis ins Einzelne folgte. Wer aber ſeine Dichtungen aufmerkſam mit ihnen vergleicht, wird mit Bewunderung finden, wie er mit ſeinem Zauberſtab Schlacken in Gold zu verwandeln verſtand, wie er aus den unſcheinbarſten Keimen das blühendſte Leben hervorzuzaubern, oder denſelben Begebenheiten und Charakterzügen eine neue Seele zu verleihen, ſie als eine Welt von ganz eigenthümlicher Bedeutung zur Erſcheinung zu bringen wußte. Beſonders bewundernswerth aber iſt er darin, daß, indem er eine beſondere Seite des Lebens darſtellt, er immer das ganze volle Leben, den ganzen vollen Menſchen mit zur Erſcheinung bringt. Jede ſeiner Dichtungen zeigt ſeine Weltanſchauung unter einem ganz neuen Geſichtspunkte. In ihr liegt der Schlüſſel zu jeder von ihnen, denn in ihr wurzelt ſeine eigenthümliche Compoſitionsweiſe, welche der Grund iſt, warum in ſeiner Dichtung Idealismus und Realismus völlig verſöhnt erſcheinen.

Gleichwohl hat es niemals an Einwürfen gegen dieſen Dichter gefehlt, die zum Theil auch begründet ſein mögen. Zumeiſt aber erklären ſie ſich daraus, daß man ihn mit der Schablone eines beſtimmten Kunſtbegriffs oder mit einem Maßſtabe

maß, der an die Größe und Eigenartigkeit seiner Werke nicht hinanreichte. Auch faßte man den Umstand zu wenig ins Auge, daß Shakespeare für die Bühne seiner Zeit schrieb, die den Dichter nicht einschränkte. Shakespeare war sein eigener Decorationsmaler. Fast jede seiner Scenen trägt ihr Colorit in sich selbst. Je mehr er der Phantasie seiner Zuhörer glaubte vertrauen zu können, welche schneller und zuverlässiger war, als selbst noch die ausgebildete Maschinerie unserer heutigen Bühne, um so uneingeschränkter mußte er sich ohne Zweifel in dem Wechsel der Scene fühlen. Dieser wurde zu seiner Zeit im Allgemeinen nicht als Störung empfunden und ebensowenig konnte es sichtbar werden, daß einzelne der oft sehr kleinen Scenen an und für sich ohne eigentliche theatralische Wirkung waren. Nicht so wie heute legte man damals das Gewicht auf die Spannung von Scene zu Scene, sondern auf den Wechsel und die Contraste der inneren und äußeren Vorgänge. Wenn Shakespeare auf diese Forderung einging, so genügte sie ihm deshalb doch nicht. Er legte vielmehr den Schwerpunkt in die Geschlossenheit und Einheit der inneren Verknüpfung. Aus dieser Einheit entfaltet sich bei ihm die äußere Mannigfaltigkeit. In ihr, nicht in den sogenannten drei, rein äußerlichen Einheiten der modernen classischen Schule lag für ihn das Gesetz der Composition. Von ihm aus betrachtet wird sich in seinen besten Werken Alles, was äußerlich, mit dem Charakter des Zufälligen oder Willkürlichen behaftet erscheint, als durchaus nothwendig und tief begründet erweisen; womit nicht gesagt werden soll, daß man bei ihm nicht auch einzelnen künstlerischen Nothbehelfen und theatralischen Kunstgriffen zu begegnen hätte. — Nur wer nicht bis in das innerste Wesen der Shakespeare'schen Compositionsweise einging, konnte behaupten, daß er ein bloßes, wenn auch noch so großes Naturgenie war. Vielmehr ist vielleicht bei keinem zweiten Dichter neben der unmittelbar und halb bewußtlos aus der künstlerischen Begeisterung schaffenden Phantasie der ausgebildetste künstlerische Verstand so ununterbrochen mit thätig gewesen.

Shakespeares Dramen zerfallen in die vaterländischen Historien („König Johann", „Richard II.", „Heinrich IV.", „Heinrich V.",

„Heinrich VI.“, „Richard III.“ und „Heinrich VIII.“); in die Römer-Tragödien („Coriolan“, „Julius Cäſar“, „Antonius und Cleopatra“); in die eigentlichen Tragödien („Titus Andronicus“, „Romeo und Julia“, „Hamlet“, „Othello“, „Lear“, „Macbeth“, „Timon“); in die romantiſchen Schauſpiele („Maß für Maß“, „Wintermärchen“, „Cymbeline“); in die Luſtſpiele („Die beiden Veroneſer“, „Verlorene Liebesmüh“, „Die Irrungen“, „Liebes Leid und Luſt“, „Ende gut Alles gut“, „Viel Lärmen um Nichts“, „Zähmung der Widerſpenſtigen“, „Sommernachtstraum“, „Was ihr wollt“, „Wie es euch gefällt“, „Die luſtigen Weiber von Windſor“, „Sturm“) und in die Tragikomödie: „Troilus und Kreſſida“.

Daß Shakeſpeare auch während ſeines Lebens große Triumphe feierte, iſt nicht zu bezweifeln. Vom Jahre 1610 an ſcheint er jedoch mehr und mehr wieder in den Hintergrund getreten zu ſein. Während vom Jahre 1597—1600 19 Ausgaben verſchiedener ſeiner Dramen, von 1601—1610 17 Ausgaben erſchienen, finden wir von da an bis zu ſeinem Tode (1616) nur noch 5 Ausgaben verzeichnet und von 19 ſeiner Stücke bis dahin keine einzige Ausgabe. Faſt ſämmtliche Stücke ſeiner ſpäteren Dichtungsperiode blieben bis zu ſeinem Tode ungedruckt. Sein Ruhm hinderte auch nicht, daß andere, ihm unendlich untergeordnete Dichter neben und unmittelbar nach ihm zu gleich großer Berühmtheit gelangten. Die dramatiſche Fruchtbarkeit dieſes Zeitraums war eine ſehr große. In den ſechs Jahren von 1591—97 ſind allein von denjenigen Schauſpielergeſellſchaften, mit denen der Theaterunternehmer Henslow in Verbindung ſtand, 110 neue Stücke zur Aufführung gekommen. Von 1597—1603 aber 160. Im Jahre 1596 erſcheinen Chapman und Heywood zuerſt auf der Bühne. Dem letzteren werden allein 220 Stücke zugeſchrieben. 1598 traten Marſton und Dekkar dazu, auch wurde in dieſem Jahre Ben Jonſon's: „Every man in his humour“ auf Verwendung Shakeſpeares im Globustheater gegeben.

Von den Dichtern dieſer Periode ſchließen ſich neben Thomas Heywood („A new wonder“, „A woman vexed“), George

Chapman („The duke of Byron“), Thomas Dekkar („Old Fortunatus“, „The honest whore“) noch Anthony Munday, Henry Chettle und Andere der Shakespeare'schen Richtung an, ohne es doch über eine blos äußerliche Nachahmung desselben zu bringen. Wogegen Benjamin Jonson (1573—1637) der Gründer einer eigenen Schule wurde, deren charakteristisches Merkmal ein strenges Festhalten an den drei Einheiten und an einer verständigen, satirischen Auffassung und Darstellung der prosaischen Wirklichkeit ist. Dichter wie Thomas Middleton („Women beware women“, „A mad world“), William Rowley („A new wonder“), John Marston („Antonio and Mellida“, „The malcontent“) und John Webster („Sir Thomas Wyatt“, „The dutchess of Malfi“, „The white devil“) schwanken zwischen den Einflüssen beider Richtungen.

§ 38. Das englische Drama von Ben Jonson bis zur Schließung der Bühnen durch die Puritaner.

So sehr sich Elisabeth und anfänglich auch Jacob I. für Shakespeare interessirt haben mögen, so wurde doch am Hofe, besonders unter der Regierung des letzteren, die antikisirende und die Ben Jonson'sche Richtung begünstigt. Wir finden Shakespeare auch nicht ein einziges Mal mit der Dichtung eines der hier üblichen Maskenspiele betraut (welche zu dieser Zeit in kleinen singspielartigen Stücken bestanden), wogegen Ben Jonson seit 1603 eine längere Reihe von Jahren mit diesen Dichtungen beauftragt und im Jahre 1616 von Jacob sogar zum poeta laureata ernannt wurde.

Ben Jonson wurde 1573 zu London in ärmlichen Verhältnissen geboren. Zunächst zum Handwerker erzogen, wurde er nach einander Soldat, Schauspieler und zuletzt durch eigenes Studium Gelehrter. Er war wie alle Autodidakten stolz auf seine, für die damalige Zeit auch wirklich umfassende Gelehrsamkeit und blickte daher gelegentlich mit einiger Geringschätzung auf Shakespeare herab, mit dem er zwar andauernd in freundlichstem Verkehre stand und dessen Begabung er schätzte, nur daß er in

ihm, wie ſo manche Zunftgenoſſen der Gegenwart, ein bloßes ungeregeltes Naturgenie erblickte. Ihm ſelbſt aber fehlte es an den unentbehrlichſten Eigenſchaften zum großen Dichter, an Gemüth, Phantaſie und Geſtaltungskraft. Er ſuchte dies durch einen überaus fein ausgebildeten Verſtand zu erſetzen. Seine Tragödien („Sejanus" und „Catilina") ſind froſtig und nüchtern. Beſſer gelang es ihm dagegen im Luſtſpiel und beſonders im allegoriſchen Maskenſpiel. Mit ſeinem „Every man in his humour" hatte er 1598 zuerſt großes Aufſehen erregt. Ihm folgte im nächſten Jahr das Gegenſtück: „Every man out of his humour". Für ſeine beſten Arbeiten werden „Der Alchimiſt" und der „Volpone" gehalten (von denen das erſte von Baudiſſin, das zweite von Tieck überſetzt worden iſt). Was er darin für Humor ausgab, war freilich nur immer Satire. Allein dieſe Satire war treffend und in der Sittenſchilderung der Zeit war er von porträtartiger Wahrheit. Im Jahre 1616 veröffentlichte er ſelbſt eine Geſammtausgabe ſeiner Werke. Dies, ſo wie die Thatſache, daß, nur etwas ſpäter, auch Shakeſpeares Werke unbeanſtandet veröffentlicht werden konnten, läßt kaum einen Zweifel darüber, daß das Verhältniß der Autoren zur Bühne die Rechte derſelben nicht ſo nahe berührte, als daß Shakeſpeare zu ſeinen Lebzeiten nicht ebenfalls ſeine Dramen, ſei es nun einzeln oder zuſammen, hätte herausgeben können. Seit Carls I. Thronbeſteigung ſcheint Ben Jonſon an Anſehen verloren zu haben. Von 1632 an machte ihm ſogar ſein eigener Diener und Schüler Richard Bronn Concurrenz. 1637 ſtarb er, wie es heißt, faſt vergeſſen, in Dürftigkeit.

Größere Wirkungen als Ben Jonſon ſelbſt übten eine Reihe von Dichtern auf das Publicum aus, die, obſchon man ſie als ſeine Schule bezeichnet hat, doch nur theilweiſe von ihm und ſeinen dramaturgiſchen Anſichten beeinflußt waren. Zu ihnen gehören Francis Beaumont (1586—1615), John Fletcher (1576—1625), Philipp Maſſinger (1584—1639), John Ford (1586—164?) und Nathanael Field. Sie übertrafen ihn alle an dichteriſcher Begabung. Die bedeutendſten von ihnen aber waren Fletcher und Maſſinger.

Zur Zeit als Beaumont und Fletcher auftraten, ſtanden Marſton und Middleton gerade in Blüthe und Drayton, Chapman, Dekkar, Heywood, Rowley und Webſter arbeiteten noch für die Bühne. Die dramatiſche Dichtung ſcheint damals faſt eben ſo induſtriell betrieben worden zu ſein, wie in unſeren Tagen in Frankreich. Wir finden nicht wenige Beiſpiele, daß zwei, ja drei verſchiedene Dichter ihre Kräfte oder Namen zu dieſem Zwecke vereinigten. Beaumont, der Sohn eines Richters, und Fletcher, der Sohn eines Geiſtlichen und ſpäteren Biſchofs, haben ſo vieles gemeinſam gearbeitet, daß ſie faſt nur mit einander genannt werden. Sie traten im Jahre 1607 zuerſt gemeinſam hervor und ſchrieben innerhalb der nächſten zehn Jahre 25 Stücke, die großen Beifall erwarben und von denen unter den Tragödien: „The tragedy of Valentinian“ und „The maid's tragedy“, von den Luſtſpielen „Wit without money“, „The fair maid of the mill“, „The knight of the burning pestle“, „Rule a wife and have a wife“ (Schröder's: „Stille Waſſer ſind tief“) hervorgehoben ſein mögen. Die Stärke der beiden Dichter liegt in der Behandlung der Sprache, im Ausdruck der Empfindung und Leidenſchaft, worin ſie Shakeſpeare oft nahe kommen. Es fehlt ihnen aber an Tiefe der Gedanken, an Adel der Geſinnung, an harmoniſcher Durchbildung und an ideellem Lebensgehalt. Sie neigen zu Uebertreibungen und Effecten. Ihre Stücke laufen faſt alle auf nichts, als eine platte Moral hinaus, mit welcher die nicht ſelten frivole Behandlung in bedenklichem Widerſpruche ſteht. Fletcher darf wohl von beiden als der Begabtere angeſehen werden, da nach Beaumonts 1615 erfolgten Tode ſeine Productivität weder an Fruchtbarkeit noch an Kraft merklich abnahm. Er ſchrieb noch 25 Stücke, darunter ſein beſtes: „The spanish curate“. Um dieſe Zeit blühen neben ihm Webſter und Rowley. Etwas ſpäter (von 1623 an) auch Maſſinger und Ford. — Maſſinger zeichnete ſich ebenfalls durch Kraft und Gewandtheit der Sprache und Charakteriſtik aus und war gleich bedeutend im Luſtſpiel und Trauerſpiel („New way to pay old debts“, „The duke of Milan“).

So viele und große Talente um und nach Shakeſpeare demnach auch noch hervortraten, ſo macht die engliſche Dramatik dieſer Zeit doch faſt den Eindruck, als ob für ſie der größte dramatiſche Dichter gar nicht gelebt habe. Man ahmte ihn doch nur im Einzelnen nach. Inzwiſchen waren die Zeiten für die Entwicklung des Theaters auch allmählich ungünſtiger geworden. Der puritaniſche Eifer griff mehr und mehr um ſich, die Anfeindungen, die dieſes von ihm erlitt, wurden nach und nach drohender. Selbſt das Volk begann, ſich von ihm abzuwenden. — Schon 1606 war eine verſchärfte Verordnung gegen die Nennung des Namens Gottes, Chriſti und des heiligen Geiſtes auf der Bühne erlaſſen worden. 1617 widerſetzten ſich der Lordmayor und die Aldermen von London einer neuen Theaterunternehmung. 1618 ſpielte dieſer Stimmung zum Trotz der Kronprinz eine Rolle in einer Ben Jonſon'ſchen Maske und der König erließ eine Verordnung, in welcher er anſtändige Vergnügungen an Spätnachmittagen des Sonntags verſtattete. 1619 machen die Londoner Behörden vergebliche Anſtrengungen, das Privilegium des Theaters zu Blackfriars einzuziehen. — Unter Carl I. wirkten die freien Sitten des Hofs höchſt nachtheilig auf den Ton der Theater ein. Eine franzöſiſche Truppe mit Schauſpielerinnen wurde 1629 vom Publicum ausgeziſcht und mit Aepfeln und Eiern beworfen. Dies gab Veranlaſſung zu einer die Königin beleidigenden Stelle im „Histriomastix“, einem von Prynne gegen die Bühne in puritaniſchem Eifer gerichteten Buche. Man war unklug genug, den Verfaſſer aufs Grauſamſte verfolgen zu laſſen. Die Geiſtlichkeit nahm ihre Repreſſalien. Die Spannung zwiſchen dem Hof und den Puritanern wuchs in bedenklicher Weiſe. 1635 traten trotzdem franzöſiſche und ſpaniſche Schauſpieler wieder mit großem Erfolge auf. Der König ſelbſt ſpielte in dieſem Jahre in einer Maske. 1642 aber erfolgte die Aufhebung aller öffentlichen dramatiſchen Vorſtellungen durch das Parlament und im Jahre 1647 wurden die letzten Reſte des Theaters beſeitigt.

§ 39. Das engliſche Drama von der Reſtauration bis auf unſere Tage.

Erſt unter Cromwell durfte Davenant wieder eine kleine Schaubühne errichten, wobei er jedoch anfangs ſich faſt ganz auf muſikaliſche Darſtellungen beſchränkte. Er wurde mit der Reſtauration des Hauſes Stuart (1660) der Reformator der Bühne, und führte dabei die italieniſche Decoration, den Gebrauch des Orcheſters und die Frauen als Darſtellerinnen zuerſt auf der engliſchen Bühne ein. Carl II. hatte ſowohl ihn, wie einen gewiſſen Henry Killegrew mit den nöthigen Privilegien hierzu verſehen. Der letztere übernahm das Königl. Theater zu Drury-lane, der erſtere das unter dem Schutze des Herzogs von York ſtehende Theater zu Innfields, deſſen Gerechtſame ſpäter an das Coventgarden-Theater übergingen. Davenant ſchrieb ſelbſt Schauſpiele und Opern. Das epochemachendſte Talent dieſer Zeit aber war John Dryden (1631—1701), der zwiſchen der Nachahmung römiſcher und franzöſiſcher Muſter und des alt-engliſchen Theaters hin und her ſchwankte, Trauerſpiel und Luſt-ſpiel ſtreng von einander ſchied, die Proſa ganz aus dem Drama verbannte, und ſeine Stücke ausſchließlich in zehnſilbigen Verſen ſchrieb. Obſchon dies ſeiner dramatiſchen Sprache eine große Steifheit gab, ſo iſt doch die Leichtigkeit ſeiner Verſification das einzig Verdienſtliche an ſeinen dramatiſchen Dichtungen, denen er einen romantiſch-heroiſchen Charakter zu geben ſuchte. Sie zeichnen ſich durch eine ans Abgeſchmackte ſtreifende Unwahr-ſcheinlichkeit, durch Mangel an wahrer Charakteriſtik und durch eine bald platte, bald bombaſtiſche Ausdrucksweiſe aus.

Otway (1651—1585) und Lee (1657—1693) ahmten ihm nach. Der erſte nicht ohne Talent. Sein „Befreites Venedig“ darf zu den beſſeren Stücken der engliſchen Bühne gerechnet werden. Rowe ſchloß ſich enger an Shakeſpeare und das alt-engliſche Theater an. Im Ganzen war aber die Zeit der Tragödie nicht günſtig. Der ſo lange niedergehaltene ſinnliche Lebens-genuß begann naturgemäß aufs Heftigſte zu reagiren. Dazu hatte Carl II. den leichtfertigen Ton des franzöſiſchen Hofes mit

ſich nach England gebracht. Freigeiſterei verband ſich mit ſinnlicher Zügelloſigkeit, um die niedergeworfene puritaniſche Partei zu verhöhnen. Das engliſche Luſtſpiel fing an, mit Aretin und deſſen Schule zu wetteifern. Witz, Bosheit, Frivolität, Unzüchtigkeit und Satire nahmen von der Bühne Beſitz und beſtimmten den Modegeſchmack der Zeit. Glänzende Talente traten auf dieſen Bahnen hervor, ſo Villiers, Shadwell, Etheredge, Sedley u. A. Auch Frauen fehlten nicht (Aphra Behn und Suſanne Centlivre). Beſonderen Erfolg aber hatten: William Wicherley (1640—1715) mit ſeinen „Country wife“ und „The plain dealer“. Nach ihm William Congreve (1670—1728) mit „The old bachelor“ und „Love for love“, George Farquhar (1678—1707) mit „The recruting officer“ u. A. und John Vanbrugh: „The false friend“ und „The provoked wife“. Wicherley übertrifft ſie an Unzüchtigkeit vielleicht alle. Congreve war der an Talent bedeutendſte und zeichnete ſich auch als Tragiker aus („The afflicted bride“). Auch jetzt traten wieder einzelne Stimmen gegen die Zuchtloſigkeit der Bühne hervor. Jeremias Collier, ein Geiſtlicher, griff ſie mit ſolcher Heftigkeit an, daß ſie ſich mehr und mehr von dieſer zurückzog, beſonders da ſie ſeit der Thronbeſteigung Wilhelms III. vom Hofe keinerlei Förderung mehr erfuhr. Freilich war die Decenz zur Zeit der Königin Anna kaum mehr, als eine vorgeſteckte Maske und mit den beiden Georgs trat die alte Sittenloſigkeit nur in noch roherer Form wieder auf. An die Stelle der literariſchen Kaffeehäuſer, welche zu Drydens Zeit über die Literatur entſchieden, traten jetzt die literariſchen Salons und die Kunſt des geiſtreichen Plauderns. Die franzöſiſche Geſchmacksrichtung kam entſchiedener zur Herrſchaft. Addiſon (1672—1719) iſt der bedeutendſte Vertreter derſelben. Sein Trauerſpiel „Cato“ iſt zwar ein eben ſo ſchwächliches, als froſtiges, ſtreng nach den Regeln gearbeitetes Stück, die rhetoriſche Proſa in Verſen. Daneben traten auch bürgerlich moraliſirende Tendenzen hervor. George Lillo hat auf dieſem Wege, beſonders mit ſeinem „London merchant or the history of George Barnwell“ große Erfolge erzielt. Dies Drama iſt ganz in Proſa geſchrieben,

sein Stoff einer alten Ballade entnommen, eine Criminalgeschichte, welche eine abschreckende Wirkung auszuüben bestimmt war. — Auf dem Gebiete des Lustspiels ist hier vor Allen Richard Steele (1671—1729) zu nennen. Er schrieb Conversationsstücke in Prosa, die zu seiner Zeit großen Beifall fanden. Auch sie lebten von der moralischen Tendenz und von der Rührung. „The conscious lovers", ein Rührstück, gilt für sein bestes.

Die Wiederbelebung der Werke Shakespeares sollte jetzt mehr als 100 Jahre nach seinem Tode der englischen Bühne, wenn auch nur vorübergehend, neuen Glanz geben. Die neue Ausgabe derselben von Lewis Theobald (1733) hatte die Anregung dazu dargeboten. Der Schauspielkunst aber gebührt das größte Verdienst daran. David Garrick (1716—79) war es, der die Gestalten Shakespeare'scher Muse, wenn auch vielfach verkürzt und beschnitten, wieder zu unmittelbarer Anschauung brachte. Der große Erfolg rief aber auch jetzt eine Reaction dagegen hervor. Die größte kritische Autorität der Zeit, Samuel Johnson, wollte in Shakespeare nichts als das große Naturtalent sehen. Die Massen wendeten sich dem Rührdrama und dem satirischen Possenspiele zu, welches der Schauspieler Samuel Foote in die Mode gebracht. Ihm schlossen sich die Lustspieldichter George Colman, Garrick und Goldsmith an. Unter diesen Umständen durfte Richard Brinsley Sheridan aus Dublin (1751—1816) als eine bedeutende Erscheinung in der englischen dramatischen Literatur begrüßt werden. Besonders hob er das Lustspiel. Er vereinigte das Talent eines Congreve mit geläutertem Geschmack und ethischem Geiste. Seine „School for scandal" wird für sein bestes Werk gehalten. Doch versuchte er sich mit gleichem Glück und Erfolg in der Oper und Farce. Der Glanz seines politischen Ruhms fiel wohl auch etwas mit auf die Stirne des Dichters.

Das Interesse und die Bewunderung, welche Shakespeare in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland erregte, mußte auch auf England wieder zurückwirken. Es war gegen das Ende desselben, als der an der Spitze des Drurylane-Theaters stehende Schauspieler Philipp Kemble und dessen

Schwester, Mrs. Siddons, einen Sturm der Begeisterung für die Werke des großen Dichters hervorriefen. Fast gleichzeitig erregten die Dramen von Joanna Baillie (1762—1851) gerechtes Aufsehen. Den dramatischen Dichtungen Lord Byron's (1788—1824), welche sich in der Form die Dramen Alfieris zum Muster genommen, in ihren kühnen poetischen Hängen aber zum Theil ins Phantastische schweiften (wie z. B. sein „Manfred" und „Cain"), fehlte es aber doch zu sehr an wahrhaft dramatischem Leben und an Technik der dramatischen Behandlung, als daß sie auf die Bühne einen Einfluß hätten ausüben können. „Marino Falieri" und „Die beiden Foscari" stehen noch dieser am nächsten.

Von dieser Zeit an sank die englische dramatische Dichtung mehr und mehr auf einen Zustand herab, welcher insofern eine Aehnlichkeit mit dem des vor-Shakespeare'schen Dramas darbietet, als jetzt so wie dort die eigentliche Literatur keine Notiz davon nahm. Die Versuche einiger der großen englischen Novellisten und Romanschreiber Bulwer, Dickens u. A. waren zu schwächlich, um diesem Zustande aufzuhelfen. Im Augenblicke steht das englische Drama fast ganz unter der Herrschaft der französischen Bühne.

II. Das Drama der Deutschen.

§ 40. Hans Sachs und die englischen Komödianten.

Weder die ritterliche Poesie, noch das Studium der Alten ist auf die Anfänge der Entwicklung des weltlichen Dramas in Deutschland von irgend einem nennenswerthen Einflusse gewesen. Zwar rief das letztere auch hier Nachahmungen auf diesem Gebiete hervor, doch abgesehen noch davon, daß die Stoffe, die man dazu wählte, fast immer nur der Bibel und der Legende entnommen waren, wurden sie auch, nach dem Vorgange der Nonne Hroswitha, deren Dramen wieder ans Licht gezogen unter den Gelehrten einen Sturm der Bewunderung hervorriefen.

zunächst nur in lateinischer Sprache geschrieben und für die Zwecke der Schule verfaßt. Selbst als man sie ins Deutsche zu übertragen oder in deutscher Sprache zu schreiben begann, blieben diese Nachahmungen und ihre Darstellungen noch lange hierauf beschränkt, daher sie auch den Namen Schulkomödien führen.

Hatte das kirchliche Drama gewisse possenhafte Elemente der volksthümlichen Stegreifspiele in sich aufgenommen, an denen es wohl auch in Deutschland damals nicht fehlte, so entlehnten jetzt diese ihm selbst wieder die Allegorie und die moralisirende Tendenz. Besonders am Feste der heiligen drei Könige und zu Fastnacht waren dergleichen Spiele im Schwange. Sie wurden von den Mitgliedern einzelner Zünfte gepflegt und erhielten hierbei eine gewisse Organisation, bis sich der aufblühende Meistergesang ihrer bemächtigte. Der Erste, der sich hierin einen gewissen Ruf erwarb, war der Nürnberger Meistersinger und Wappenmaler Hans Rosenplüt (um die Mitte des 15. Jahrhunderts) mit dem Beinamen „Der Schnepperer", was Einige als Spaßmacher, Andere als Bezeichnung des Bartschererhandwerks gedeutet wissen wollen. Seine Spiele, noch wenig mehr als Gespräche von derbem, anstößigem, ausgelassenem Charakter, sind durchaus realistisch und ganz dem Leben des Tages entnommen. Ihm folgte neben Anderen Hans Volz. Erst in Hans Sachs (1494—1576) gelangten aber diese Spiele zu höherer Entwicklung. Hans Sachs war eine poetisch beanlagte Natur, begabt mit starkem Lebensgefühl, rastlosem Bildungsdrange und einer regen Phantasie. Er theilte seine Zeit zwischen sein Schuhmacherhandwerk, sein Studium und seine Dichtung ein. Letztere erhob sich weit über den nüchternen Pedantismus des Meistergesanges, dem auch er angehörte. Luthers Erscheinung, Thaten und Werke übten die mächtigste Wirkung auf ihn aus. Mit Eifer ergriff und vertrat er dessen Anschauungen und Lehren. Die Bibelübersetzung, in welcher der große Reformator der Kirche der deutschen Nation eine neue Schriftsprache gab und dem deutschen Geist gewissermaßen zu einer neuen Wiedergeburt verhalf, konnte daher auf seine Dichtung nicht ohne Einfluß bleiben. Den reichen Stoff seiner Erfahrung und Belesenheit wußte er

mit einer Fruchtbarkeit zur Darſtellung zu bringen, welche die aller Dichter der Zeit übertraf. „Feſt in der reichsſtädtiſch bürgerlichen Lebensauffaſſung wurzelnd — ſagt Adolf Stern — und die ganze Welt nach ihr anſchauend, ſchildert er mit Glück und Friſche Alles, was auf und unter dem Niveau ſeines Lebenskreiſes ſtand; was darüber hinausging blieb ihm fern und fremd (wobei immer nicht zu vergeſſen, daß er in dem volkreichen, kunſtreichen, wohlhabenden Nürnberg, der erſten Stadt ſeiner Zeit, lebte)." Seine dramatiſchen Dichtungen bilden jedoch nur den kleineren Theil ſeiner poetiſchen Werke. Vortreffliches leiſtete er im Faſtnachtsſpiel, dem er einen mannigfaltigeren und bedeutenderen Inhalt gab. Viele dieſer Spiele nähern ſich den Moralitäten, einige nehmen den Anlauf zu höheren dramatiſchen Formen. Außer 64 dergleichen Spielen ſchrieb er noch 80 weltliche und geiſtliche Komödien und 52 weltliche und geiſtliche Tragödien. Seine Geſtalten und ihre Gruppirung erinnern an die Bilder altdeutſcher Meiſter. Er verſucht oft darzuſtellen, was ſich nicht darſtellen läßt, und läßt oft nur erzählen, was dargeſtellt werden ſollte. Aber überall begegnen wir bei ihm einem geſunden Sinn, einem zwar derben, doch glücklichen Humor, einer zwar beſchränkten, doch durchaus tüchtigen Lebensanſchauung und einer Fülle ſinnreicher Einfälle. Was Hans Sachs für ſeine Zeit und in ſeinen Verhältniſſen geleiſtet, iſt immer erſtaunlich. Es läßt ſich am Beſten an der Unfähigkeit ſeiner Nachfolger erkennen, die ihn entfernt nicht erreichten, ſo wie aus dem, was unſer größter Dichter aus den von ihm geſchaffenen dürftigen, eckigen Formen zu höchſter Schönheit zu entwickeln vermochte. Die Grundlage und die Keime zur Entwicklung eines echt nationalen Dramas waren durch Hans Sachs alſo für Deutſchland gegeben. Es fehlte auch nicht an Verſuchen, wohl aber an Talenten dazu. Die Namen Jörg Wickram aus Colmar, Adam Puſchmann aus Görlitz, Peter Probſt aus Nürnberg, Sebaſtian Wild aus Augsburg ſind hier zu nennen. Kein Wunder alſo, daß bei der ganzen Richtung der Zeit das Schuldrama und das kirchliche Drama ganz in dem Vordergrund ſtanden. Beſonders die Jeſuiten bemächtigten ſich jetzt der drama-

tischen Kunst, doch waren sie dabei mehr auf die ländlichen Bezirke, als auf die Städte verwiesen. Durch sie wurden die Einflüsse der spanischen Autos über die Niederlande nach Deutschland geleitet, während von Italien her Tasso's und Guarini's Schäferspiele, die Komödie der Bibbiena und Machiavelli, so wie die improvisirten Maskenspiele hie und da auch nach Deutschland eindrangen. Ungleich wichtiger als beides aber wurde für die Entwicklung des deutschen Dramas das Erscheinen englischer Komödianten gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Man hat oft an die Thatsächlichkeit dieses Erscheinens oder doch an den Einfluß desselben nicht recht glauben wollen. Indessen ist durch die Untersuchungen Cohn's beides jetzt ganz außer Zweifel gestellt. Dieser Einfluß konnte schon deshalb nicht ausbleiben, weil man zum ersten Male in Deutschland die dramatische Kunst durch Berufsschauspieler und in größerem Umfange ausüben sah. Denn bis hierher waren die dramatischen Darstellungen ganz in den Händen von Geistlichen, Handwerkern, Schülern und der Genuß mochte wohl meist mehr auf Seiten der Darsteller, als der Zuschauer gewesen sein. Zwar waren schon früher in einzelnen Fällen fremde Berufsschauspieler in Deutschland erschienen, doch nur vorübergehend und in ihren Wirkungen auf engste Kreise beschränkt. So hatten schon 1417 englische Bischöfe auf dem Concile zu Constanz drei Stücke von englischen Schauspielern vor Kaiser Sigismund aufführen lassen, was wohl mit einem Besuch des letzteren in England (1416) zusammenhing. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts spielten italienische Schauspieler an süddeutschen Höfen die „Calandra" des Cardinals Bibbiena. 1560 ist von einem flamländischen Actor und seiner Gesellschaft in Wien die Rede, 1569 treffen wir daselbst italienische Schauspieler an, unter ihnen einen gewissen Taborini, der 1570 als kaiserlicher Komödiant angestellt wurde. Der Wechselwirkung der Theater verschiedener Länder und Sprachen ist schon früher gedacht worden. Eine Aufführung der „Calandra" in Lyon vor Heinrich II. von Frankreich (1548) hatte die Einführung der italienischen Schauspielergesellschaft de' Gelosi in Paris zur Folge. 1570 zeichnete sich Giovanni Ganasso aus Bergamo

als Leibharlekin Philipps II. von Spanien aus und die Italiener behaupten, daß er den Spaniern die Kunſt, züchtige Komödien zu ſchreiben, gelehrt habe. 1577—78 waren italieniſche Schauſpieler in London. 1585 nahm Graf Leiceſter ſeine Truppe mit nach den Niederlanden. Und wie wir ſchon am Hofe Richards III. bayriſche und öſterreichiſche Sänger, und unter den Minſtrels Heinrichs VIII. ebenfalls wieder Deutſche finden, ſo waren gleichzeitig an deutſchen Höfen nicht nur italieniſche Sänger, ſondern auch engliſche Muſiker angeſtellt. Dazu kam, daß es gegen Ende des 16. Jahrhunderts zum guten Tone hoher Häuſer gehörte, nach England zu reiſen. Es iſt kein Zweifel, daß man an verſchiedenen deutſchen Höfen mit der engliſchen Sprache vertraut war und daß gerade von ihnen engliſche Komödianten zuerſt nach Deutſchland berufen wurden. Auch iſt es feſtgeſtellt, daß die erſten öffentlichen Darſtellungen derſelben in engliſcher Sprache ſtattfanden. Allerdings mußten ſie ihre Stücke demgemäß einrichten, ſie ſo viel wie möglich auf die äußeren Vorgänge der Handlung beſchränken und dem Geſchmacke des Volkes anpaſſen. Die handgreiflichen Späße der Clowns mußten natürlich die am meiſten verſtändlichen ſein. Später, nachdem ſie die Sprache des Landes etwas erlernt hatten, begannen ſie wahrſcheinlich auch in dieſer zu ſpielen. Junge ſchauſpieleriſche Talente des Landes ſchloſſen ſich, von ihren Spielen angezogen, ihnen wohl an oder ſpielten auf ihre eigene Fauſt, indem ſie ihre Spiele ihnen ablernten. Eine große Menge der damals die Londoner Theater füllenden Stücke kamen auf dieſe oder eine ähnliche Weiſe nach Deutſchland herüber, darunter auch einige Shakeſpeare'ſche. Man kann ſich vorſtellen, in welch verkürzter und veränderter Geſtalt. Wenn wir die auf uns gekommenen älteſten deutſchen Bearbeitungen von „Hamlet“ und von „Romeo und Julie“ ins Auge faſſen, ſo drängt der Gedanke ſich auf, daß ihnen unmittelbar der urſprüngliche Text gar nicht zu Grunde gelegen haben kann, daß ſie vielleicht ſchon von den engliſchen Schauſpielern nur aus dem Gedächtniß dargeſtellt wurden und längere Zeit den Charakter von immer roher werdenden Stegreifſpielen gehabt haben mögen.

Diese englischen Komödianten riefen die deutschen Wandertruppen und eine Menge platter und roher Nachahmungen der mitgebrachten Stücke ins Leben. Sowohl der Herzog Julius von Braunschweig (1564—1613) wie der Nürnberger Procurator Ayrer († 1605), die sich jedoch beide im Tone an die Manier des Hans Sachs noch mit anschlossen, wurden von ihnen angeregt. Ayrer erklärt dies ausdrücklich in der Vorrede zu seinem Opus theatricum. In einigen der Dresdner Manuscripte desselben sind sogar die englischen Muster bezeichnet.

§ 41. Die Wandertruppen und die Gottsched'sche Bühnenreform.

So wurde das deutsche Drama denn gleich im Entstehen von fremdem Einfluß bestimmt. Bei der innern Verwandtschaft beider Nationen würde dies aber von keinen zu nachtheiligen Folgen gewesen sein, wenn dieser nur unmittelbar von den großen Dichtungen der englischen Bühne und nicht blos von entstellten und entarteten Nachahmungen derselben ausgegangen wäre. Je mehr aber die englischen Komödianten und ihre Nachahmer dem rohen Geschmacke des Volkes nachgaben, um so mehr mußten auch Dichtung, wie Darstellung selbst mit in Rohheit verfallen. Der Spaßmacher, der Ayrer'sche Kurzweiler, wurde der Mittelpunkt und das Hauptanziehungsmittel der Bühne. Man hat diesen in Wirklichkeit meist plumpen und rohen Gesellen rückblickend nur zu gern in dem schmeichlerischen Lichte gesehen, in welchem man überhaupt das Mittelalter oft zu betrachten pflegt. In Wahrheit hat er wesentlich dazu beigetragen, ein wahres Interesse der Gebildeten in Deutschland an der Bühne nicht aufkommen zu lassen, und es ist nicht zu verwundern, daß die Schul- und Gelehrten-Dichter sich nicht an sie und ihre zwar volksthümlichen, doch rohen und schmutzigen Stücke, sondern an römische Vorbilder anschlossen.

Und doch, was war andererseits wieder von dieser Gelehrsamkeit für die Entwicklung des Dramas zu hoffen, das doch vor Allem den unmittelbarsten Antheil des Menschen am Leben, das Empfindung und Leidenschaft, Phantasie und Gestaltungskraft fordert? Wie hoch man auch immer den Einfluß äußerer Verhältnisse

und Zuſtände anſchlagen möge, der Hauptgrund, weshalb die Entwicklung des Dramas in Deutſchland ſo lange gehemmt und verzögert wurde, war der Mangel an wahrhaft poetiſchen, an wahrhaft dramatiſchen Talenten. Der Formalismus eines Martin Opitz (1597—1639) kam wohl der Ausbildung der Sprache, nicht aber der dramatiſchen Dichtkunſt zu Gute. Sein dramatiſcher Verſuch „Judith“ war froſtig und ungenießbar und durch ſeine Ueberſetzungen italieniſcher Schäferſpiele half er den mächtigſten Rivalen des noch in unbeholfener Kindheit ſtehenden Schauſpiels heranziehen und fördern. Seine „Daphne“, nach Rinuccini, führte 1627 die Oper im Triumphe in Deutſchland ein.

Wohl ſuchte Andreas Gryphius (1616—1664) mit ſeinen nach römiſchen, franzöſiſchen, ja holländiſchen antikiſirenden Vorbildern in Alexandrinern gedichteten Tragödien wieder eine Anlehnung an Ayrer und die Stücke der engliſchen Komödianten zu gewinnen, allein ſein Talent reichte nicht aus, um dieſe wohlgemeinten Beſtrebungen für die Bühne fruchtbar zu machen. Glücklicher war er im Luſtſpiel, wo ihm ein derber Humor und eine gewiſſe ſinnliche Kraft der Charakteriſtik zu Statten kamen. Sein Poſſenſpiel „Peter Squenz“, welches das Handwerkermotiv von Shakeſpeares „Sommernachtstraum“ erweitert behandelt, ſo wie das Feſtſpiel „Die geliebte Dornroſe“ verdienen auch jetzt noch Beachtung. Die von ſchwülſtiger Rhetorik und brutaler Rohheit erfüllten Dramen ſeines Nachfolgers Caſpar von Lohenſtein (1635—1683) fordern dagegen nur als literariſche Curioſitäten Erwähnung, inſofern ſie zu ihrer Zeit einzelne Bewunderer fanden; auf die Entwicklung der Bühne wirkten ſie nicht im Mindeſten ein.

Wichtiger, weil ungleich einſichtsvoller, waren die Verſuche des Schulrectors Weiſe in Zittau (1642—1708), den natürlichen Ton und die Beobachtung des Lebens in das gelehrte Drama einzuführen. Allein auch hier ſcheiterte Alles an dem ausgeſprochenen Mangel an wahrem Talent.

So blieben denn bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die Schauſpieler faſt ganz auf ihre eigene Thätigkeit und auf die

meist schlechten Uebertragungen englischer und jetzt auch französischer Stücke beschränkt. Natürlich war unter diesen Umständen die Entwicklung der Schauspielkunst der der dramatischen Dichtung vorausgeeilt. Ein unnatürliches Verhältniß war hieraus zwischen beiden entstanden, dessen Folgen noch heute bemerkbar sind und die Entwicklung eines wahrhaft nationalen Dramas nicht wenig gehemmt haben. Die dramatische Dichtung ist in Deutschland fort und fort in Abhängigkeit von dem wohl und übel verstandenen Interesse der Schauspielkunst, oder richtiger des Schauspielers geblieben, welches auch noch heute die deutsche Bühne und ihre Entwicklung ganz einseitig bestimmt und beherrscht. Von den verschiedenen Schauspielerverbänden, welche zu jener Zeit eine gewisse Berühmtheit erwarben, verdient hier der Velthen'sche schon deshalb besonders hervorgehoben zu werden, weil er eine neue, vollständigere und bessere Uebersetzung der Molière'sche Komödien veranlaßte. Doch auch Uebersetzungen des Corneille und Racine machten sich jetzt schon bemerkbar, obschon sie meist der Art waren, daß diese sie gewiß nicht als ihre Stücke anerkannt haben würden. An Velthen's Namen knüpft sich zugleich die vorübergehende Errichtung des ersten deutschen Hoftheaters in Dresden, wo bereits früher die Oper mit großem Aufwand gepflegt wurde. Wichtiger war, daß Velthen in späterer Zeit, nach dem Vorgang der Niederländer, die italienische Stegreifkomödie nach Entwürfen des Théâtre italien von Gherardi in roherer Nachahmung einführte. Die Schauspielkunst warf sich hierdurch zur alleinigen Beherrscherin der Bühne auf. Wenn das gelehrte Drama auf die scenische Darstellung verzichten zu können glaubte, so emancipirte sich hier umgekehrt die Schauspielkunst ganz von der Dichtung. Die Commedia dell' arte, die bei den Italienern nur eine nebenherlaufende Form der schauspielerischen Kunstübung war, suchte sich in Deutschland zur ausschließlichen zu machen. Die Improvisation bemächtigte sich hier nicht nur des Lustspiels, sondern auch des Trauerspiels. Englische, französische, niederländische und italienische Einflüsse wirkten neben denen des Alterthums zusammen auf die Entwicklung des Dramas in Deutschland ein, um zuletzt zu einer

ganz willkürlichen Vermischung und Behandlung ihrer verschiedenen Elemente und Formen zu führen.

Es war daher immer als eine Art von Fortschritt zu begrüßen, da ein gelehrter Pedant, der Leipziger Professor Johann Christoph Gottsched aus Judithenkirchen bei Königsberg (1692—1766), sich mit einer von glühender Begeisterung für ihre Kunst beseelten, thatkräftigen und talentvollen Frau, der Theaterunternehmerin Friederike Karoline Neuber, geborene Weißenborn aus Reichenbach (1692—1760), zum Zwecke der Regeneration des der wildesten Anarchie verfallenen Theaters verband. Er hat unstreitig das Verdienst, eine Verbindung der Bühne mit der Literatur wiederhergestellt zu haben. Auch war es vielleicht nicht zu tadeln, daß er zunächst die französischen Muster mit ihrer, wenn auch nur äußerlichen Regelmäßigkeit, zur Grundlage seiner Bühnenreform machte, wohl aber war es die pedantische Einseitigkeit, die trockene und dürre Geschmacklosigkeit, der rechthaberische Hochmuth, womit es geschah. Er übersah fast Alles, was dem Formalismus des classischen französischen Dramas seinen besonderen Werth giebt; den reichen Gedankengehalt, welcher seine höfisch conventionellen Formen belebt, das nationale Element, das ihnen noch immer zu Grunde liegt, die künstlerische Feinheit, mit der diese Formen ausgebildet sind. Er kämpfte nicht nur gegen die Auswüchse der deutschen Bühne, sondern auch gegen die volksthümlichen Elemente, welche ihr eigen. Er ergriff die Theaterreform ohne jede wärmere Beziehung zur Nation und zum Leben. Gottsched selbst, obschon er auf seinen „Sterbenden Cato" das größte Gewicht legte, suchte mehr nur durch Lehre, als durch Beispiel zu wirken. Seine Schule aber überschwemmte die deutsche Bühne mit einem Wuste von Armseligkeit. Das Publicum verhielt sich dieser Neuerung gegenüber anfangs sehr spröde. Besonders in Süddeutschland wollte es von den Haupt- und Staatsactionen, dem Harlekin und dem Stegreifspiele nicht lassen. Ohne die Ausdauer und Begeisterung der Neuber würde der Kampf ein eben so hoffnungs- wie erfolgloser gewesen sein. Gottsched's Hochmuth sollte ihn aber auch mit dieser genial beanlagten, sich jedoch leicht über-

eilenden Frau, wie später mit aller Welt verfeinden. Indessen war dem deutschen Drama durch seinen Anstoß für länger die Richtung gegeben. Männer von literarischem Ansehen, wenn auch nur von mäßigem Talente, traten fördernd für diese mit ein. Unter ihnen der Leipziger Professor Christian Fürchtegott Gellert aus Hainichen (1715—1769) mit seinen Schäfer- und Lustspielen („Das Band", „Sylva", „Die Betschwester"). Durch ihn wurde das Rührende zuerst in das deutsche Lustspiel eingeführt. Johann Elias Schlegel aus Meißen (1718—1749), ein Mitglied des Kreises der Bremer Beiträge, berechtigte durch seine Tragödien: „Orest und Pylades", „Die Trojanerinnen", „Canut" und durch die Lustspiele: „Die Wittwe", „Die stumme Schönheit" schon zu höheren Erwartungen. Neben ihnen mögen noch Rost („Die gelernte Liebe oder der versteckte Hammel") und Mylius („Die Schäferinsel") genannt werden.

§ 42. Das Lessing'sche Drama und dessen Dramaturgie.

Im Jahre 1747 trat Gotthold Ephraim Lessing als achtzehnjähriger Student mit seinem Erstlingswerke: „Der junge Gelehrte" auf der Bühne der Neuber in Leipzig hervor. „Damon" und „Die alte Jungfrau" folgten ihm nach. Das Theater war damals fast ganz vom Geschmack der Franzosen, von ihren Regeln und Dichtungen beherrscht. Neben Corneille, Racine, Voltaire, Molière, Marivaux, Destouches, Favart u. A. wurden aber auch Goldoni und Holberg gespielt und selbst englische Einflüsse machten sich wieder bemerkbar. Bei Christ. Felix Weiße aus Annaberg (1726—1804) beschränkte sich dies zwar nur auf die Stoffe, da er seinen „Richard III." und „Romeo und Julie" im Stil der Franzosen behandelte. (Seine Oper: „Die Jagd" und sein Lustspiel: „Lottchen bei Hofe" zeigten dagegen volksthümliche Elemente und erwarben viel Beifall.) Stücke wie „Der Spieler" von Moore und „Georg Barnwell, der Londoner Kaufmann" riefen das bürgerliche Schauspiel ins Leben. Die Romane Richardsons blieben darauf nicht ohne Einfluß. Lessing's „Miß Sara Sampson", welche am 6. October 1756 zur Aufführung gelangte und in der Geschichte des deutschen Theaters

epochemachend iſt, ſteht ſichtbar unter dieſen Einwirkungen. Seine bald darauf folgende Ueberſetzung der Diderot'ſchen Rührdramen gab dieſen Beſtrebungen einen weiteren Anſtoß.

Gleichzeitig riefen die kleinen durch Niccolini in die Mode gebrachten Zwiſchenſpiele (Intermezzi) die ſeit längerer Zeit verdrängte Oper wieder hervor, welcher einer der gefeiertſten Dichter der Zeit ſeine Theilnahme zuwendete. Chriſtoph Martin Wieland, 1733 in Biberach in Schwaben geboren, 1813 zu Weimar geſtorben, hat durch ſeine Dramen einen nennenswerthen Einfluß auf die Entwicklung der Bühne nicht ausgeübt. Wichtiger ſchon iſt ſein Antheil an der Wiederherſtellung der Oper. Das aber, was ihm allein eine Stelle in der Geſchichte des Dramas ſichern ſollte, iſt ſeine Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Werke, welche, wie unvollkommen auch gegen das, was deutſche Ueberſetzungskunſt hierin ſpäter erreichte, für ſeine Zeit doch immer ein höchſt wichtiges und folgenreiches Unternehmen war. Ein neues, dem deutſchen Geiſt innig verwandtes Muſter ward hierdurch der dramatiſchen Dichtung der Deutſchen vor Augen und dem romaniſchen Einfluß entgegengeſtellt.

Von nicht minderer Wichtigkeit aber war die Erſcheinung von Leſſing's „Minna von Barnhelm", in welcher das erſte Beiſpiel eines nationalen Luſtſpiels gegeben war. Nur erſt durch dieſes hat die Regeneration des deutſchen Dramas eine feſte Grundlage erhalten.

Gotthold Ephraim Leſſing (am 22. Jan. 1729 zu Camenz in Sachſen geboren, am 15. Febr. 1781 geſtorben), empfing als Student die erſten Anregungen zur dramatiſchen Dichtung durch die Vorſtellungen der Neuber'ſchen Truppe in Leipzig. Seine erſten Verſuche bewegten ſich noch im Zwange franzöſiſcher Regeln. Doch knüpft er ſchon in ſeinem „Gelehrten" an das eigene, unmittelbare Erlebniß an. In ſeinen nächſten Dramen iſt kein Fortſchritt bemerkbar. Seine literariſchen Studien machten ihn jedoch bald mit dem Drama der Engländer näher bekannt und er empfand ſofort die innere Verwandtſchaft deſſelben mit dem deutſchen Geiſte, daher er es ſeinen Landsleuten als Muſter empfahl und dem conventionellen Drama

der Franzosen entgegenstellte. Nach der eigenthümlichen Richtung seines Geistes knüpfte er aber zunächst an das sentimental moralisirende Drama Lillo's und das von der Richardson'schen Richtung beeinflußte rührende Drama Diderots an. Doch schon in seiner „Miß Sara Sampson" ging er weit über dieselben hinaus. Er stellte dem Formalismus der französischen classischen Tragödie die Sprache der Natur und Leidenschaft gegenüber. Die dialektische Gewalt dieser Sprache hatte etwas Hinreißendes. Der Schauspielkunst waren darin ganz neue Aufgaben gestellt. — Fast noch wichtiger als sein directes Beispiel wurden aber seine kritischen Untersuchungen für die Entwicklung der Bühne und Kunst. Seine zwar nur kurze Thätigkeit als Dramaturg des im Jahre 1767 in Hamburg neu errichteten deutschen Nationaltheaters übte die nachhaltigsten Wirkungen aus. Sie wurde durch den gleichzeitigen Erfolg seiner „Minna von Barnhelm" unterstützt, der ein bis dahin ganz unerhörter war. „In der Form, sagt A. W. Schlegel, hält dieses Lustspiel die Mitte zwischen der französischen und englischen Weise, der Geist der Erfindung aber und der geschilderte gesellige Ton ist eigenthümlich deutsch." Die unmittelbare Anknüpfung an Verhältnisse und Umstände der Zeit trugen nicht wenig zu jenem Erfolge bei.

Die wohlgeführten Angriffe seiner Dramaturgie schlugen die Autorität der französischen Regeln und des höfischen Conventionalismus zu Boden und setzten dafür die Natur in ihr lange verkümmertes Recht wieder ein. Shakespeare und die Griechen wurden fortan als das Maß und die Vorbilder der dramatischen Dichtung verehrt. Daß aber selbst noch ein seine Zeit und ihre Vorurtheile so mächtig überragender Geist in seiner eigenen Natur eine Schranke findet, sollte sich in den beiden letzten dramatischen Werken dieses Dichters, obschon sie seine Größe und Eigenthümlichkeit in glänzendster Weise zur Erscheinung bringen, noch zeigen. „Emilia Galotti" ist das Product des ausgebildetsten künstlerischen Verstandes, nur kann nicht geleugnet werden, daß dieser darin auf Unkosten der künstlerischen Begeisterung thätig war. „Die sichtbare Sorgfalt, alles zu motiviren, fordert zu näherer Prüfung auf, wobei man durch keinen

Zauber der Einbildungskraft gestört wird." In „Nathan dem Weisen" aber tritt die unmittelbar auf das äußere Leben über den künstlerischen Zweck des Dramas hinausgehende Tendenz noch schärfer, als in seinen übrigen Dramen hervor. Sagt er doch selbst, daß er ihn nur schrieb, um den Theologen einen Possen zu spielen. Das Stück ist aber auch deshalb merkwürdig, weil Lessing, der, um den Alexandriner aus dem deutschen Drama zu entfernen, sich in einseitiger Weise für die Prosa erklärt hatte, sich hier für die freie Benützung der Jamben entschied, die schon Brawe's „Brutus" (1770) in das deutsche Drama eingeführt hatte.

Natürlich rief Lessing eine Zahl directer Nachahmer hervor, unter denen Johann Jacob Engel aus Parchim in Mecklenburg (1741—1802) wohl der bedeutendste war. Erwähnt seien von ihm nur die Schauspiele: „Pflicht und Ehre" und „Der Edelknabe". Wichtiger wurde er noch durch seine dramaturgischen Schriften, besonders durch seine Mimik, in welcher er für die Natürlichkeitsrichtung mit voller Entschiedenheit eintrat und welche noch heute berücksichtigt zu werden verdient. Um diese Zeit machten sich die Einwirkungen Shakespeares fühlbarer. Man faßte ihn aber meist nur als einen Protest gegen den Regelzwang auf, welchen man unterschiedlos willkürlich nannte, um selbst der willkürlichsten Regellosigkeit zu verfallen. Diese Wirkungen fielen mit einem sich in der deutschen Jugend regenden Drange zusammen, sich von dem auf dem bürgerlichen Leben lastenden Drucke gesellschaftlicher Vorurtheile zu befreien. Unter den dramatischen Dichtern, die diese Richtung vertraten, muß Maximilian Friedrich Klinger aus Frankfurt a. M. (1752—1831) schon darum zuerst genannt werden, weil eines seiner Dramen „Sturm und Drang" derselben den Namen gegeben hat. Er war überdies einer ihrer fruchtbarsten Bühnendichter. Von seinen übrigen Dramen seien hier nur noch „Die Zwillinge" und „Der Günstling" genannt. Johann Anton Leisewitz aus Hannover (1752—1806) hat durch sein einziges Drama „Julius von Tarent" eine gewisse Berühmtheit erlangt. Es hält etwa die Mitte zwischen den Dramen Lessing's und Klinger's. Hier verdient auch der Jugendfreund Goethe's Er-

wähnung: Michael Reinhold Lenz aus Sußwegen in Liefland, ein unentwickeltes Talent, dessen Lustspiele „Der Hofmeister", „Die Soldaten", „Der neue Menoza" nach der Seite der Charakteristik manche glückliche und originelle Züge enthalten, in ihrer Zerfahrenheit aber nichts mehr als literarische Curiositäten sind. Ungleich bedeutender sind die phantasievollen, aber dabei formlosen dramatischen Dichtungen Friedrich Müller's aus Kreuznach (1750—1825), gewöhnlich Maler Müller genannt („Das Leben Faust's" und „Die Pfalzgräfin Genoveva").

Wie gering man die Werke dieser Halbtalente an sich aber auch schätzen mag, so sind diese selbst für die Geschichte der dramatischen Dichtung doch schon deshalb von Bedeutung, weil aus ihrer Mitte der größte neuere Dichter der Deutschen hervorging.

§ 43. Das deutsche Drama unter dem Einflusse Goethe's und Schiller's.

Johann Wolfgang Goethe, geb. am 28. August 1749 zu Frankfurt a. M., gestorben am 22. März 1832, wurde von seinem zwar pedantischen, in den Vorurtheilen der Zeit noch vielfach befangenen Vater, dem Titularrath Joh. Casp. Goethe, mit seltener Sorgfalt und persönlicher Hingabe erzogen. Schon früh kündigte sich in dem Knaben eine außergewöhnliche, vielseitig bildsame, zu mächtiger Entwicklung drängende Natur an. Die ersten theatralischen Eindrücke empfing er von einer französischen Truppe, die während der Besetzung Frankfurts durch die Franzosen in seiner Vaterstadt spielte. Wie mächtig diese Eindrücke waren, können wir nicht nur aus „Dichtung und Wahrheit" ersehen, es klingt nicht nur vielfach in seinem „Wilhelm Meister" noch nach, es ergiebt sich auch aus seiner bis fast ins späte Alter andauernden Vorliebe für das Theater. Die ältesten dramatischen Dichtungen Goethe's („Die Mitschuldigen" und „Die Laune des Verliebten") sind noch unter der Nachwirkung jener Eindrücke entstanden. Die Anregung, welche er später von Shakespeare empfing, verbunden mit dem Einflusse Herders, der ihn auf das nationale Moment in Kunst und Dichtung aufmerksam machte, so wie der unruhige Freiheitsdrang, von dem

er in Straßburg die studirende Jugend ergriffen fand, bewirkten eine Stimmung in ihm, aus der unter Anderem sein „Götz von Berlichingen" entsprang. Mit Recht sagt A. W. Schlegel von diesem, daß er „nicht Nachahmung Shakespeares", sondern das Product einer durch einen genialischen Dichter in einem verwandten Geiste nur angeregten Begeisterung sei. Noch nie war den Deutschen das Eigenste, Heimlichste ihres Wesens, Empfindens und Denkens in so anheimelnder Weise, mit so offener, rührender Treuherzigkeit offenbart, noch nie ihrer Sprache bei aller Schlichtheit, ja zuweilen selbst Derbheit des Ausdrucks ein solcher Wohllaut entlockt, noch nie von einem anderen deutschen dramatischen Dichter eine solche Fülle lebensvoller Gestalten zu einem beziehungsvollen Ganzen vereinigt worden. Die Wirkung war eine ganz außerordentliche. Was man auch einwenden mochte gegen die Form des Gedichts, den gewaltigen Dichtergeist, der sie beseelte, konnte doch keiner leugnen. Freilich — die Meisten faßten auch diese tief innerliche Erscheinung wie immer nur äußerlich auf. Dies ergiebt sich allein aus der Fluth ganz mißverstandener Nachahmungen, welche diese Dichtung hervorrief, von denen hier „Otto von Wittelsbach" von Franz von Babo, „Agnes Bernauer" von Josef Graf Törring und „Fust von Stromberg" von Meyer genannt werden mögen. Es ist, als ob Goethe vor diesen Wirkungen selbst erschrocken wäre, da wir ihn in seinen nächsten beiden dramatischen Dichtungen („Clavigo" und „Stella") an die Formen des Lessing'schen Schauspiels anknüpfen sehen. Indessen gab er hierin wohl nur vorübergehenden Stimmungen nach. In der Tiefe seiner Seele wurde er gerade damals von den mächtigsten Problemen bewegt. Entwürfe drängten sich auf Entwürfe. Verschiedenes wurde gleichzeitig in Angriff genommen. Der Plan zu „Egmont" als einem Seitenstücke zu „Götz" gewann schon festere Gestalt. Die Bekanntschaft mit Hans Sachs ließ ihn erkennen, daß hier die vernachlässigten Keime zu einem volksthümlichen deutschen Drama lagen. Er ergriff sie in genialer, großartiger Weise, um sie auch ohne die fehlenden Mittelglieder zu höchster künstlerischer Entwicklung, zu wunderbarster Blüthe zu bringen. Es entstanden die An-

fänge des „Faust", der größten, tiefsinnigsten und dabei herzigsten Dichtung der Deutschen.

Die Uebersiedelung nach Weimar, die ihn in einen Strudel von Zerstreuungen und Geschäften riß, unterbrach aber all diese Pläne. Es entstand eine Reihe kleinerer dramatischer Dichtungen, welchen der Charakter des Gelegentlichen, Zufälligen eigen („Claudine von Villabella", „Erwin und Elmire", „Lila", „Jery und Bätely", „Die Fischerin", „Scherz, List und Rache"). Sie haben auf die Entwicklung des Theaters und der dramatischen Literatur keinen Einfluß gehabt. Allmählich sollten aber auch tiefere poetische Antriebe wieder hervortreten. Zu den alten traten neue Entwürfe. Neben „Egmont" wurden „Iphigenia" und „Tasso" in Angriff genommen. Beide sollten erst in Italien, unter den Einflüssen der Antike und der Renaissance, welche die früheren Neigungen für germanische Architektur und für Shakespeare in den Hintergrund drängten, die vollendete Form gewinnen.

Inzwischen war ein anderes Gestirn am Himmel der deutschen Dichtung aufgegangen, welches zunächst eine blendende, alles Andere verdunkelnde Wirkung ausübte.

Friedrich Schiller (am 10. Nov. 1759 in Marbach geboren, am 19. Mai 1805 gestorben), der Sohn des Regimentschirurgen Joh. Caspar Schiller, wurde auf der hohen Karlsschule erzogen, in welcher trotz des auf ihr lastenden Druckes die neuen freiheitschwärmerischen Ideen Eingang und einen sehr fruchtbaren Boden gefunden hatten. Das dichterische Talent und die Neigung zur Bühne regten sich früh in der auf Unabhängigkeit dringenden Seele des Jünglings. Mit achtzehn Jahren hatte er bereits seine „Räuber" gedichtet. Eine hochfliegende Begeisterung anticipirte darin mit ihren weltstürmenden Gedanken die Erfahrung des Lebens. Eine seltene Ursprünglichkeit dichterischer Kraft machte sich neben den Einflüssen Shakespeares darin bemerkbar. Ueberraschend aber war vor allem das instinctive sichere Gefühl für theatralische Wirkung. Stärker und großartiger noch trat dieser letztere Zug in seinen folgenden Dramen „Fiesko" und „Kabale und Liebe" hervor. Schiller's Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas liegt nicht nur in seiner

ganz eigenartigen Genialität, sondern besonders auch darin, daß er trotz der Begeisterung für Shakespeare den Blick offen hielt für die unerläßlichen Forderungen der modernen Bühne und für die eigenthümlichen Vorzüge des französischen Dramas. Indem er die starre, conventionelle Regelmäßigkeit desselben vermied, verband er die ununterbrochene Continuität der äußeren Handlung, die wachsende Spannung von Scene zu Scene, von Act zu Act mit der freien Behandlung von Ort und Zeit, die er jedoch hierdurch einschränkte. Die Tragödie „Don Carlos" brachte die erste Periode seiner Dichtung zum Abschluß und zu höchster Blüthe und leitete zugleich die folgende ein.

Der Gegensatz der dramatischen Dichtung und der Bühne tritt vielleicht nirgend schärfer hervor, als aus dem Verhältniß unserer beiden größten Dichter zu dieser. Goethe war damals noch so gut wie nicht für sie da. Schiller's erste Stücke waren zwar mit großem Erfolge gegeben worden, sein „Don Carlos" wurde aber gleichwohl mit so geringer Theilnahme aufgenommen, daß Schiller sich fast acht Jahre lang der dramatischen Dichtung enthielt. Die bevorzugten Bühnendichter der Zeit waren auch jetzt die Leute vom Handwerk, die Schauspieler, denen es um nichts als um die Ausübung *ihrer* Kunst, wie sie dieselbe verstanden, zu thun war. Ein Glück, daß diese sich wenigstens auf solchem Wege nach einer bestimmten Seite hin zu großer Vollendung ausgebildet hatte, ein noch größeres Glück, daß unter jenen auch Männer waren, denen es nicht ganz an poetischen Antrieben fehlte. Unter ihnen steht *Ludwig Schröder* obenan, der sich durch seine Bearbeitungen englischer und spanischer Stücke um das Repertoire des damaligen Theaters große Verdienste erworben hat. Für die Entwicklung des Dramas noch ungleich wichtiger war *Aug. Wilh. Iffland* aus Hannover (1759—1814), welcher durch seine bürgerlich moralischen Rührdramen („Die Jäger", „Der Spieler", „Die Mündel", „Elise von Valberg", „Die Hagestolzen") eine von Empfindsamkeit angekränkelte und vielfach nur affectirte Natürlichkeitsrichtung begründete. Am Wichtigsten aber war, daß man jetzt Shakespeare zu spielen begann, wenn auch zunächst in verfälschter und verkümmerter Form.

Mit „Wallenstein“ leitete Schiller (1799) eine neue Reihe von Dramen ein, durch welche er das Repertoire des deutschen Theaters noch heute beherrscht. Ihm folgten: „Maria Stuart“ (1800), „Die Jungfrau von Orleans“ (1801), „Die Braut von Messina“ (1803) und „Tell“ (1804). Gegen die Wirkung dieser Dichtungen konnten Goethe's gleichzeitige Dramen („Der Großkophta“, „Der Bürgergeneral“, „Die natürliche Tochter“) freilich nicht aufkommen. In „Faust“, der aber erst 1806 zum Abschluß kam und bis tief zurück in die Jugendzeit des großen Dichters greift, hat er freilich alles, was vor und nach ihm in deutscher Zunge gedichtet worden, in Schatten gestellt und ein Werk von einer eminent nationalen Bedeutung geschaffen, welches zugleich epochemachend ist in der Entwicklungsgeschichte menschlicher Cultur überhaupt. — Was die Entwicklung einer nationalen dramatischen Dichtung bisher immer theils unterbrochen, theils doch gehemmt hatte, das Schwanken oder Erliegen derselben unter fremden Einflüssen, sollte sich ihr selbst jetzt, in der Epoche ihres größten Glanzes, noch feindlich zeigen. Auch hier noch sehen wir sie bald nach den ersten begeisterten und siegreichen nationalen Anläufen zwischen verschiedenen fremden Einflüssen hin und her schwanken und hier und da einer Art von Eklekticismus verfallen. Goethe verlor sich zuletzt sogar ganz in symbolisirende Abstraction.

So haben unsere beiden größten Dichter, besonders Goethe, uns zwar eine Reihe der glänzendsten und wunderbarsten Vorbilder und Meisterwerke hinterlassen, damit aber keineswegs ein sicheres Fundament für die Entwicklung einer einheitlichen, nationalen Schule. Daher diese Werke die widersprechendsten Nachahmungen hervorrufen, daher diese Nachahmungen in die mannigfaltigsten Richtungen zersplittern konnten. Es mag hier nur an Theodor Körner („Zriny“), an Heinrich Josef Collin und seine sich der französischen Regelmäßigkeit nähernden Griechen- und Römertragödien, an August von Kotzebue's zwischen Iffland und Schiller schwankenden Schauspiele und Trauerspiele, an A. von Klingemann (1777—1831), Heinrich Zschokke, den Freiherrn von Auffenberg aus

Freiburg (1788—1857) und Franz Grillparzer (1791—1871), ſo weit ſie hierher gehören, erinnert werden. Das Luſtſpiel war von Goethe und Schiller faſt völlig vernachläſſigt worden. Auf dieſem Gebiete ſollte dagegen ein anderer Dichter längere Zeit herrſchend bleiben, nachdem ſeine ernſten Dramen ſchon verblaßt waren. Auguſt von Kotzebue (1761—1819) war unter den Bühnendichtern der Zeit einer der talentvollſten und fruchtbarſten. Er ſchloß ſich aber nur an das Bedürfniß der Bühne, an den Geſchmack des Tages und die Bildung der großen Menge an. Er opferte der Wirkung die Würde der Kunſt, dem beſtrickenden Scheine die Wahrheit der Natur und der Empfindung. Seine ernſten Dramen, die einſt mit Glück gegen Schiller in die Schranken traten (wie z. B. „Menſchenhaß und Reue") ſind deshalb heute nicht mehr genießbar. Eher noch einzelne ſeiner Luſtſpiele, vor allen „Die deutſchen Kleinſtädter", „Die beiden Klingsberg", „Das Epigramm". Sie beherrſchten bis in die dreißiger Jahre die Bühne, heute empfinden wir auch in ihnen nichts ſo ſehr, als ihre Flachheit. Ihm zur Seite wirkten Jünger, Bretzner, Beil, Beck, Steigentesch u. A. Die Schauſpielkunſt, deren Blüthe in den Zeitraum von 1760—1800 fiel, genoß noch einer langen und herrlichen Nachblüthe. Sie hatte erfolgreich und ehrenvoll mit der ſich aus dem Singſpiele zu höchſter Blüthe aufſchwingenden Oper gerungen, welche durch Gluck's ganz auf die Durchdringung des muſikaliſchen und dramatiſch poetiſchen Ausdrucks gerichtete Reform eine bisher ungeahnte Würde und durch Mozart eine Fülle des charakteriſtiſchen Ausdrucks entfaltete, welche zugleich das Gebiet des Anmuthigen, Humoriſtiſchen und Erhabenen umfaßte.

§ 44. Die romantiſche Schule.

Der Einfluß, welchen zu Anfang unſeres Jahrhunderts das Studium des mittelalterlich romantiſchen Dramas, insbeſondere des Shakeſpeare'ſchen und Calderon'ſchen, auf Theorie und Praxis der Dichtung ausübte, rief eine Schule ins Leben, welche nach ihm ihren Namen führte. Seltſamer Weiſe gewannen die Häupter dieſer romantiſchen Schule in Bezug auf die dramatiſche Dich-

tung ihre Herrschaft aber nicht durch eigene Erfolge. Die Schlegel haben dieselben sogar nie auf diesem Wege gesucht. Der Ton des „Jon" von A. W. Schlegel und des „Alarkos" von seinem Bruder Friedrich steht der „Iphigenie" Goethe's näher, als irgend einem Drama des Calderon oder Shakespeare und Ludwig Tieck aus Berlin (1772—1855) mit seinen phantastisch-satirischen Märchendramen („Der gestiefelte Kater", „Der Blaubart", „Prinz Zerbino", „Kaiser Octavian" 2c.) oder Clemens Brentano mit seinem Lustspiel „Ponce de Leon" und seinem Drama „Die Gründung von Prag" haben zu jenen Zeiten nicht Fuß auf der Bühne gefaßt. Aber im Anschluß an sie entwickelte sich eine nicht unbedeutende Zahl bedeutender dramatischer Talente. So Friedrich de la Motte Fouqué mit seinen Ritterdramen, Zacharias Werner, der mit seinen „Söhnen des Thals", der „Weihe der Kraft", dem „Vierundzwanzigsten Februar" große Erfolge erzielte. An das letztgenannte Stück schlossen sich die Schicksalstragödien Adolph Müllner's (1774—1829) an, welchen seine Zeit als einen zweiten Schiller verehrte. Am bekanntesten ist uns seine „Schuld", welche mit Grillparzer's „Ahnfrau" den Höhepunkt dieser einseitigen, ausschweifenden Richtung bezeichnet, in der selbst noch ein Houwald Triumphe feierte, die aber Tieck dem verdienten Gelächter preisgab. Grillparzer (1791—1871), welcher unmittelbar nach dem Erfolge der „Ahnfrau", der ihm wohl selbst verdächtig vorkommen mochte, sich den classischen Dichtungen Goethe's anschloß (in seiner „Sappho", „Des Meeres und der Liebe Wellen", dem „Goldenen Vließ"), schwankte in seinen späteren Dramen zwischen dem Einflusse Shakespeare's („König Ottokar's Glück und Ende", „Ein treuer Diener seines Herrn") und der Spanier („Die Jüdin von Toledo", „Libussa"). Er hat schon bei Lebzeiten das Schicksal gehabt, abwechselnd überschätzt und vergessen zu werden. Wollte man ihn als Repräsentanten der gern zu theatralischem Pathos und poetischer Rhetorik hinneigenden Wiener Schule bezeichnen, so würde man doch hinzuzufügen haben, daß er sich nicht nur hoch über diese erhebt, sondern auch von jenen Neigungen ziemlich frei ist.

Die glänzendſte Erſcheinung unter den eigentlichen Romantikern war aber Heinrich von Kleiſt (1776—1811). Die Urſprünglichkeit ſeines dramatiſchen Ausdrucks, die charakteriſtiſche Kraft und der Glanz ſeiner Gedanken, der hinreißende, oft machtvoll ins Dämoniſche wachſende Zug, welcher bei ihm die Entwicklung der Leidenſchaften und Conflicte beſtimmt, ſtellen dieſen Dichter in die Reihe der erſten Dramatiker. Ihm fehlte nichts, als die volle Harmonie, die volle Geſundheit des Geiſtes, welche noch mehr als jedem anderen Dichter, gerade dem Dramatiker nothwendig iſt, um reine und wahrhaft erhebende oder erheiternde Wirkungen auszuüben. Bei ihm aber liegt das Anziehende zuweilen dicht neben dem Abſtoßenden, das Anmuthige neben dem Geſchmackloſen, das Erhabene neben dem Fratzenhaften, das Zwingende neben dem Willkürlichen. Seine Probleme und Situationen ſpitzen ſich zuweilen bis zum Launenhaften und Bizarren zu. Er liebt es, den Schwerpunkt der pſychologiſchen Proceſſe in die Sphäre des Unbewußten und Wunderbaren, ja ſelbſt des Pathologiſchen zu verlegen. Die wichtigſten ſeiner hierhergehörenden Werke ſind die Schau- und Trauerſpiele „Das Käthchen von Heilbronn“, „Pentheſilea“ und „Der Prinz von Homburg“, ſo wie die Luſtſpiele: „Amphitryon“ und „Der zerbrochene Krug“.

Die bedeutendſten Wirkungen übten die Romantiker aber mittelſt ihrer Kritik und ihrer Ueberſetzungen ſpaniſcher und engliſcher Dramatik aus. Durch die claſſiſche Uebertragung der Shakeſpeare'ſchen Dramen von Schlegel und Tieck wurde dieſer Dichter gewiſſermaßen zum zweiten Male, aus dem Geiſte der deutſchen Sprache geboren, ſo daß wir ihn ohne Eiferſucht mit als den Unſern zu betrachten und zu verehren gewohnt ſind.

§ 45. Neueſte Entwicklung.

Als Vertreter eines ſchwächlichen Eklekticismus traten in den zwanziger Jahren dieſes Jahrhunderts Michael Beer und Ernſt Raupach auf. Letzterer mit großem Erfolge. Er beherrſchte längere Zeit mit ſeinen Luſt- und Trauerſpielen die Bühne. Vergeblich ſtellten ſich dieſer matten Dichtung einzelne

Erſcheinungen entgegen, welche mit unverkennbarem Talent der dramatiſchen Dichtung einen tieferen Inhalt und neue Formen zu geben ſuchten. In ihrem Streben nach Originalität knüpften ſie aber bewußt oder unbewußt noch ſelbſt wieder an die Formen früherer großer Erſcheinungen an. So Auguſt Graf Platen aus Ansbach (1796—1835) mit ſeinen antikiſirenden phantaſtiſchen Märchenkomödien („Die verhängnißvolle Gabel", „Der romantiſche Oedipus") an Ariſtophanes und an die italieniſche Dichtung, Karl Immermann aus Magdeburg (1796—1840) mit ſeinen der Bühne ungleich näher ſtehenden, an großen Zügen reichen Tragödien („Alexis", „Das Opfer des Schweigens", „Andreas Hofer"), nächſt dem mit ſeinen genialiſchen Kraftſtücken der theatraliſchen Form ſpottenden Chr. D. Grabbe aus Detmold (1801—1836) an Shakeſpeare. Ihre Arbeiten übten auf die Bühne ebenſowenig unmittelbar einen Einfluß aus, wie die dramatiſchen Dichtungen Rückert's, welche hier nur als literariſch-gelehrte Curioſitäten Erwähnung verdienen. Entſchiedener das praktiſche Bedürfniß ins Auge faſſend und doch von poetiſchen Intentionen ausgehend begann jetzt Julius Moſen aus Marienei (1803—1867) eine Reihe hiſtoriſcher Dramen zu dichten, denen es jedoch an der zureichenden Kraft und Unmittelbarkeit des dramatiſchen Ausdrucks fehlte, um nachhaltige Wirkungen ausüben zu können. Dagegen gewannen aus den Reihen des jungen Deutſchlands zwei Dichter einen nicht unbedeutenden, noch jetzt andauernden Einfluß auf die Bühne: Karl Gutzkow aus Berlin (geb. 1811) und Heinrich Laube aus Sprottau (geb. 1806), nicht nur weil ſie mit wirklichem dramatiſchen Talente und, beſonders der letztgenannte, mit einem ausgebildeten Sinne für das Theatraliſche begabt waren, ſondern auch dadurch, daß ſie die dramatiſche Form mit deshalb ergriffen, um ihre publiciſtiſchen Antriebe, ihre ſocial-politiſchen Tendenzen zu befriedigen. Sie bedienten ſich hierzu abwechſelnd verſchiedener der herrſchenden Formen, beide unter dem Einfluß der franzöſiſchen Bühne, Gutzkow, indem er dabei Fühlung mit Schiller und Goethe behielt, mit größerer dramatiſcher Begabung, mit tieferen poetiſchen Impulſen, die ihn zu

einzelnen durchgreifenden Erfolgen führten („Werner", „Zopf und Schwert", „Urbild des Tartüffe", „Uriel Acoſta"), Laube bei noch ſichererer Fühlung mit der Bühne und ihren Wirkungen aufs Publicum, und deshalb mit ſtetigerem Glücke („Monaldeschi", „Struenſee", „Karlsſchüler", „Gottſched und Gellert", „Graf Eſſex").

Ihnen gegenüber entfaltete Friedrich Hebbel aus Weſſelburen in Dithmarſchen (1813—1863) ſein wuchtiges dramatiſches Talent, das weitaus ſtärkſte der ganzen Periode ſeit Kleiſt. In der Eigenthümlichkeit ſeiner Natur, die er rückſichtslos gegen das Herkommen der Bühne und den Geſchmack des Tages durchſetzen wollte, wurzeln zugleich ſeine Vorzüge und ſeine Fehler. Er wollte der Dichtung nur große Probleme geſtellt wiſſen, behandelte dieſelben jedoch nicht ſelten mit einer Spitzfindigkeit, welche der Symbolik ſeiner Erfindungen zuweilen den Charakter des Bizarren und Gewaltſamen gab. Er iſt Meiſter in der Entwicklung dramatiſcher Motive und pſychiſcher Proceſſe, aber er verfolgt ſie zu gern bis ins Dunkel ihrer körperlichen Bedingungen, was um ſo verletzender wirkt, als er ſeine Conflicte meiſt in die Sphäre der geſchlechtlichen Beziehungen verlegt. In ihm ſchädigte der Philoſoph den Dichter um ſo mehr, als der erſtere in ihm durchaus nicht auf der Höhe des letzteren ſtand. Er iſt einer der wenigen dramatiſchen Dichter, welche ein deutliches Gefühl für den eigenthümlichen Charakter des dramatiſchen ſprachlichen Ausdrucks haben. Seine vorzüglichſten Werke ſind: „Judith", „Maria Magdalena", „Agnes Bernauer", „Gyges" und „Die Nibelungen". Neben ihm ſteht am Schicklichſten der Name des ihm vielfach geiſtesverwandten, doch ihn an Kraft nicht erreichenden Otto Ludwig aus Eisfeld (1813—1865), welcher der Bühne in ſeinem „Erbförſter" und ſeinen „Makkabäern" zwei bedeutende Werke gab. Er mochte aber ſelbſt ein beſtimmtes Gefühl davon haben, daß es ihnen noch an einem weſentlichen Momente des Tragiſchen, an dem befreienden, rein erhebenden Momente, gebrach. Er verlor ſich darüber in theoretiſche und kritiſche Speculationen, die ihn im Verein mit langen körperlichen Leiden an einer genügenden Concentration ſeines poetiſchen

Schaffens, an einer unbefangen und unmittelbar aus der poetiſchen Begeiſterung fließenden Thätigkeit hinderten.

Gleichzeitig begründete in Wien Friedrich Halm (Freiherr von Münch-Bellinghauſen) aus Krakau (1806—71) durch den Erfolg ſeiner früheren Dramen („Griſeldis", „Sohn der Wildniß") die ſogen. neuere Wiener dramatiſche Schule, deren charakteriſtiſches Merkmal es iſt, den theatraliſchen Effect mit den Mitteln einer ſchwungvollen, aber nicht ſelten weichlichen und blos affectirten rhetoriſchen Lyrik zu verklären. Wogegen ſich in den bürgerlichen Luſtſpielen Eduard v. Bauernfeld's aus Wien (geb. 1812) ein geſünderer Geiſt mit anmuthiger Friſche und mit gereifter Kenntniß der Bühne entfaltete. Er machte beſonders das geſellſchaftliche Leben der mittleren und höheren Stände Wiens zum Gegenſtande ſeiner meiſt lebensvollen Darſtellungen. Guſtav Freytag aus Kreuzburg in Schleſien (geb. 1816) aber bildete mit ſeiner „Valentine" und noch mehr mit ſeinen „Journaliſten" den Uebergang zu der realiſtiſchen Richtung des neueſten Dramas. Unter denen, welche in dieſer Periode bei ihren Dichtungen hauptſächlich das Bedürfniß der Darſteller und den Geſchmack des Tages im Auge hatten, ſeien als die bedeutendſten: Carl Töpfer, Roderich Benedix und Charl. Birchpfeiffer genannt. Sie beherrſchten für längere Zeit das Repertoire.

III. Das Drama der Holländer und Skandinavier.

§ 46. Das Drama der Holländer.

Bei den lebensfrohen, realiſtiſchen Niederländern waren ſchon früh allegoriſche Aufzüge, ſo wie Spiele und Schwänke, welche ihre Motive dem bürgerlichen und bäuerlichen Leben entlehnten, bekannt und beliebt. Der Aufſchwung, welchen Künſte und Wiſſenſchaften nach den Befreiungskriegen nahmen, hatte einen fördernden Einfluß auf die weitere Ausbildung dieſer bis dahin noch ganz in den Anfängen liegenden Kunſtübungen. Jooſt

van den Vondel (1587—1659) ist die bedeutendste Erscheinung auf diesem Gebiete. Er schloß sich zunächst mit seinen geistlichen und weltlichen Tragödien den lateinischen und griechischen Mustern an. Erst mit dem Nationalschauspiel „Gijsbrecht van Aemstel" übte er eine tiefere und volksthümlichere, über die Grenzen seines Vaterlandes und seiner Zeit hinausreichende Wirkung aus. Später gerieth das holländische Drama völlig in Abhängigkeit von der französischen Bühne. Die Versuche Pieter Langendijk's, ein nationales Lustspiel zu schaffen, konnten gegen die Nachahmungen der Franzosen nicht aufkommen.

§ 47. Das Drama der Dänen, Schweden und Norweger.

Einen ungleich fruchtbareren Boden fand die dramatische Poesie bei den skandinavischen Völkern, zunächst bei den Dänen. Ludwig Holberg aus Bergen (1684—1754) hat zwar die Anregungen zu seiner Dichtung im Ausland empfangen und sich besonders an den Mustern der französischen Bühne geschult, allein er faßte ihre Formen mit ganz freiem und selbständigem Geiste auf, um sie zur Darstellung von Zuständen und Charakteren des vaterländischen Lebens zu benützen. Seine Schilderungen der dänischen Bürger- und Bauernwelt zeugen von einer gesunden Beobachtungsgabe und von einem zwar derben, aber glücklichen Humor. Seine Komödien: „Der politische Zinngießer", „Jeppe vom Berge", „Die Wochenstube", „Don Ranudo di Colibrados", „Jean de France", „Ulysses von Ithaka" wirkten nachhaltig auf das deutsche Theater herüber und haben sich theilweise bis zum heutigen Tage auf der dänischen Bühne erhalten.

In Schweden wurde im 18. Jahrhundert ganz wie in Holland die französische Dichtung maßgebend und herrschend. Die Nachbildungen O. v. Dalin's (1708—1763) werden von den schwedischen Literarhistorikern als Beginn einer Art von Nationalliteratur angesehen. König Gustav III., Johann Henrik Kellgrèn (1751—1795) und J. Wallenberg verfolgten die gleiche Richtung.

Die Einflüsse der neuen deutschen romantischen Schule lenkten den Blick der skandinavischen Völker auf ihre nationale Vergangenheit und auf ihre Heldensage und Dichtung zurück. Adam Oehlenschläger aus Kopenhagen (1779—1850) war der hervorragendste Vertreter der sich hieraus entwickelnden dramatischen Dichtung („Hakon Jarl", „Palnatoke", „Yrsa", „Hagbarth und Signe", „Axel und Walburg" ꝛc.). Schon vor ihm hatte jedoch Johannes Ewald (1743—1781) in seinem „Rolf Krake" den ersten Anlauf zu diesem vaterländischen Drama genommen, welches von J. C. Hauch und Henrik Hertz („Svend Dyring's Haus") weiter gepflegt wurde. Der letztere griff zugleich auf das Holberg'sche Lustspiel zurück, an welches sich auch P. A. Heiberg aus Vordingborg (geb. 1758) mit seinen meist satirischen Lustspielen anlehnte. („Die sieben Muhmen", „Holger Tydske").

Neuerdings hat sich eine eigene norwegische dramatische Dichtung hiervon abgezweigt, welche durch zwei bedeutende Talente Henrik Ibsen („Die Kronprätendenten", „Nordische Brautfahrt") und Björnstjerne Björnson, geb. 1832 („Hulda", „König Sigurd", „Das Fallissement") vertreten ist, und trotz der noch überwiegend romantischen Stoffwahl mehr und mehr einem realistischen Darstellungszuge folgt.

Zweiter Theil.

Theorie des Dramas.

Erſtes Kapitel.

Allgemeines.

§ 1. Begriff des Dramatiſchen. Verhältniß deſſelben zum Lyriſchen und Epiſchen.

Es iſt eine landläufige Meinung, daß die Theorie der künſtleriſchen Thätigkeit, wenn auch nicht immer ſchädlich, ſo doch wenigſtens niemals förderlich ſei, weil ſie im glücklichſten Falle immer nur lehre, was die Kunſt ſchon ohne ihr Zuthun vollbracht, und alſo von dieſer, die ihr der Zeit nach vorausgehe, wohl Geſetze empfangen, nicht aber derſelben ertheilen könne. Dies würde wahr ſein, wenn die Kunſt immer nur etwas ganz aus dem Dunkel der bewußtlos ſchaffenden Phantaſie, der bewußtlos ſchaffenden künſtleriſchen Begeiſterung Hervortretendes wäre. In jeder Kunſtäußerung aber macht ſich zugleich ein Moment bewußter Einſicht und Abſicht geltend, welches der Thätigkeit des künſtleriſchen Verſtandes entſpringt und, obwohl hierbei ganz auf das Praktiſche gerichtet, doch nur theoretiſchen Urſprungs iſt. Inſofern der Künſtler über Abſicht, Zweck und Mittel ſeiner Kunſt oder eines Kunſtwerks nachdenkt, verfährt er ſchon ſelbſt theoretiſch. Die Theorie thut im Grunde nichts Anderes, nur daß ſie dabei von allgemeinen Geſichtspunkten ausgeht, und die Ergebniſſe dieſes Verfahrens einheitlich mit

einander verknüpft, wodurch ſie dem Künſtler gewiſſermaßen erſt eine freiere Einſicht verſchafft in das, was er ſchuf, und ihm zugleich eine neue Perſpective der Thätigkeit eröffnet. Freilich können dieſe Ergebniſſe auch fehlerhaft ſein, und es wird in dieſem Falle nachtheilig werden, ſich von ihnen beeinfluſſen zu laſſen. Doch ſelbſt noch, wenn ſie die richtigſten wären, wird dieſem nicht völlig vorgebeugt werden, weil Alles hier von dem Gebrauche abhängt, den man von ihnen macht. Nach der Theorie allein läßt ſich ein Kunſtwerk nicht conſtruiren. Sie muß dem Künſtler erſt ſelbſt wieder zu unmittelbarem Leben, zu einem lebendigen Momente ſeiner individuellen Natur geworden ſein, um fruchttragend für ihn werden zu können. Aber auch noch im beſten Falle iſt ſie von nur relativer Bedeutung für ihn, weil ſie, wie die Kunſt ſelbſt, immer nur etwas in der Entwicklung Begriffenes und in ihrer Entwicklung von dem individuellen künſtleriſchen Momente weſentlich Abhängiges iſt. Theorie und Kunſt können ſich alſo ununterbrochen im Fortgange ihrer hiſtoriſchen Entwicklung bedingen, hemmen, aber auch fördern.

Alle Kunſt hat es mit ſinnlichen Anſchauungen zu thun. Alle ſinnliche Anſchauung aber beruht auf einem Verhältniß von Subject zu Object, einem Verhältniſſe zwiſchen dem Gegenſtande der Anſchauung und dem, der es anſchaut. Inſofern die Anſchauung Gegenſtand iſt, muß dieſes Verhältniß vor Allem ein räumliches ſein, muß dieſer Gegenſtand ſich räumlich darſtellen, inſofern ſie dagegen auf der Thätigkeit des Subjectes beruht, das iſt erſt von dieſem zum Gegenſtand ſeiner Anſchauung gemacht wird, muß ſie dagegen ſich als etwas Zeitliches darſtellen, denn alle Thätigkeit verläuft in der Zeit. Jede ſinnliche Anſchauung, daher auch jede künſtleriſche, ſtellt ſich mithin zugleich in räumlichen und zeitlichen Verhältniſſen dar. Es iſt aber möglich, daß die eine Art dieſer Verhältniſſe dem Kunſtwerke weſentlich, die andere dagegen nur beiläufig iſt. In der That laſſen ſich die Werke der Kunſt in ſolche unterſcheiden, welche ſich weſentlich nur in räumlichen, oder weſentlich nur in zeitlichen Verhältniſſen darſtellen, ſo wie in ſolche, welchen das eine und andere gleich weſentlich iſt. Die Poeſie gehört zu den Künſten,

welche wesentlich nur in zeitlichen Verhältnissen darstellen. Dies gilt von der lyrischen und epischen Poesie ohne Ausnahme. Die dramatische Poesie kann zwar an und für sich ebenfalls nur in solchen Verhältnissen darstellen, allein sie verlangt zu ihrer vollkommenen Versinnlichung eine Darstellung in Verhältnissen, denen es wesentlich ist, daß sie zugleich räumliche und zeitliche sind.

Insofern die Natur der künstlerischen, so wie aller Anschauung überhaupt, sinnlich ist, d. h. insofern sie nur erst durch die Sinnesthätigkeit des Schauenden für diesen zur Anschauung wird, muß ihr etwas zu Grunde liegen, was auf diese Sinnesthätigkeit in entsprechender Weise einwirkt, daher etwas Wirkliches, weil Wirkendes. Was dieses aber etwa noch sonst im Causalzusammenhange der Dinge ist, fällt hierbei nicht in Betracht. Für die Anschauung sind vielmehr nur diese Wirkungen wesentlich, aber auch sie nicht als solche, sondern nur insofern sie Anschauung bewirken, daher sie, um reine Anschauung bewirken zu können, an sich gar nicht einmal mit in Betracht kommen, gar nicht unmittelbar in das Bewußtsein des Anschauenden fallen dürfen. Rein ist vielmehr nur diejenige Anschauung, in der sich der Gegenstand einzig in räumlich-zeitlichen Verhältnissen darstellt. Nur solche Gegenstände stellen sich uns in einer Weise dar, die uns frei von ihnen und sie frei von uns erscheinen läßt, mithin als reine Anschauungen und freie Objecte. Nur die Anschauung zweier Sinne vermittelt sie uns, die des Gesichts und die des Gehörs. In der Anschauung aller übrigen Sinne stellt sich dagegen der Gegenstand stets noch ganz unmittelbar in einem Verhältnisse causaler Verbundenheit mit uns dar; selbst noch in der des Tastsinns, obschon auch er uns in einem gewissen Sinne freie Objecte vermittelt. Nur die Anschauungen dieser beiden Sinne eignen sich daher zur künstlerischen Darstellung, weshalb auch die Künste weiterhin noch zerfallen in sichtbare, lautbare und in solche die beides zugleich sind. Die Poesie vermittelt uns lautbare Anschauungen. Die dramatische Poesie gelangt aber erst zu vollkommener Objectivirung in Verhältnissen, die zum Theil lautbare, zum Theil sichtbare sind.

Die ſichtbaren Anſchauungen ſtellen ſich weſentlich in räumlichen Verhältniſſen dar und haben einen überwiegend objectiven Charakter, inſofern ſie bleibend an einen beſtimmten materiellen Gegenſtand als Stoff und Mittel der Darſtellung gebunden ſind. Nur der mimiſche Theil der Schauſpielkunſt ſtellt in Verhältniſſen dar, denen es weſentlich iſt, daß ſie zugleich räumliche und zeitliche ſind. Ueberhaupt ſtellt die Schauſpielkunſt, obſchon durch materielle Gegenſtände im Raume, doch immer zugleich in zeitlich verlaufenden Verhältniſſen dar. Dies beruht darauf, daß während bei den übrigen ſichtbaren Künſten die Thätigkeit des Künſtlers und das ſubjective Moment dieſer Thätigkeit ganz in das Object derſelben ein- und in demſelben aufgeht, bei ihr das Kunſtwerk ſich nur in der Thätigkeit des Künſtlers ſelber darſtellen läßt, daher immer an dieſe gebunden und aufs Neue verwieſen bleibt.

Das letztere iſt auch bei allen lautbaren Künſten in einer beſtimmten Weiſe der Fall. Inſofern ſich aber ihre Darſtellungen zum Zwecke ihrer Fixirung auf ein ſichtbares Medium übertragen, d. h. inſofern ſich Dicht- oder Muſikwerke niederſchreiben oder drucken laſſen, ſcheint auch in ihnen die künſtleriſche Thätigkeit und das ihr weſentliche ſubjective Moment in die Darſtellung mit ein- und in ihr aufgehen zu können. Indeſſen iſt dies nur in einem beſtimmten Grade und Umfange der Fall, da ſie in dieſer Form gar nicht in der ihnen eigenthümlichen Weiſe zur Anſchauung kommen, ſondern hierzu erſt wieder der entſprechenden Uebertragung auf das lautbare Medium bedürfen, wobei ſie nicht nur an eine erneute künſtleriſche Thätigkeit, ſondern auch an ein hierzu weſentliches neues ſubjectives Moment gebunden erſcheinen. In Bezug auf die Muſik wird dies jedermann einleuchten. Doch gilt es nicht weniger von der Poeſie. Selbſt noch das lautloſe Leſen eines poetiſchen Werkes beruht auf einem heimlichen Sprechen und erſt in der Verlautbarung deſſelben, und zwar durch einen demſelben angemeſſenen künſtleriſchen Vortrag, gelangt es zu ſeiner vollen Veranſchaulichung. Die dramatiſche Dichtung iſt aber zu dieſem Zweck nicht nur an ein neues ſubjectives Moment, ſondern auch noch

an eine ganz neue Kunſt, die Schauſpielkunſt, verwieſen, deren Darſtellungsmittel jedoch, wie wir ſchon ſahen, nur zum Theil auf dem lautbaren, zum anderen Theil aber auf dem ſichtbaren Gebiete der Kunſt liegen.

Das Material und Mittel aller in der Zeit verlaufenden Künſte iſt die menſchliche körperliche Bewegung. Zwar beruht auch bei allen übrigen Künſten die Thätigkeit des Künſtlers auf körperlichen Bewegungen, nur daß bei ihnen das Kunſtwerk ſelbſt nicht an dieſe gebunden bleibt. Wo dies aber der Fall, kann dieſes letztere ſich ſchon deshalb nicht anders, als ſo wie ſie ſelbſt, d. i. in zeitlichen Verhältniſſen darſtellen. Dieſe Darſtellung iſt daher keine bleibende, ſie hat einen nur ganz vorübergehenden, flüchtigen Charakter.

Von allen Künſten, deren Darſtellungen in der Zeit verlaufen, liegt einzig der mimiſche Theil der Schauſpielkunſt auf dem Gebiete des Sichtbaren, nur in ihm erſcheint daher die körperliche Bewegung ſchon an ſich ſelbſt als Stoff und als Object der Darſtellung. Bei allen übrigen iſt zwar das Object der Darſtellung auch an beſtimmte körperliche Bewegungen gebunden, nur daß dieſe darum noch nicht ſelbſt das Object derſelben ſind. Vielmehr entſteht bei ihnen das Object erſt *durch* dieſe Bewegungen, es iſt ein Product derſelben, deren ſinnliches Medium: der *Laut*, aber an dieſe Bewegungen in einer beſtimmten Weiſe gebunden erſcheint. Er entſteht durch ſie und vergeht mit ihnen. Der Laut kann in zwei verſchiedenen Formen zum Stoff und Mittel der lautbaren Künſte werden: in der Form des *Tons* und in der Form der *Sprache*.

In der Inſtrumentalmuſik iſt der Ton das ausſchließliche Mittel. Im Geſang tritt mit dem Worte die Sprache hinzu, doch bleibt ſie dem Tone hier untergeordnet. Das Wort geht in ihn ein, ja in einem gewiſſen Sinne ſogar in ihm unter. In der Poeſie iſt dagegen der Ton dem Wort untergeordnet, geht hier in dieſes ein und auch in ihm auf. Er wird zur Betonung.

Das Wort iſt die ſinnliche Erſcheinungsform des Begriffs, aber der Begriff erſcheint darin noch nicht unmittelbar, ſondern nur vermöge einer Beziehung auf ihn; d. h. das Wort hat zwar

die Bedeutung des Begriffs, iſt aber ſelbſt nur ein ſinnliches Zeichen dafür. Die Poeſie, indem ſie durch Worte darſtellt, ſtellt alſo gewiſſermaßen durch Begriffe dar. Begriffe ſind als ſolche nichts Wirkliches, urſprünglich aber immer etwas von der Wirklichkeit Abgeleitetes. Die poetiſche Darſtellung iſt alſo befähigt, in einer beſtimmten Weiſe das ganze Gebiet der Wirklichkeit, daher auch des Sichtbaren darzuſtellen, aber nie unmittelbar, ſondern nur mittelſt ſinnlicher Zeichen, welche die Bedeutung von Begriffen haben, und immer nur in zeitlichen Verhältniſſen, daher ſie denn auch in der Darſtellung räumlicher Verhältniſſe die Unmittelbarkeit und Vollſtändigkeit der bildenden Künſte niemals erreicht. Andererſeits vermag die Poeſie aber über dieſe ſchon darin hinauszugehen, daß ſie nicht blos auf den Kreis des Sichtbaren, ſondern auch bei der Darſtellung dieſes letzteren keineswegs blos auf die des Gleichzeitigen beſchränkt iſt. Sie kann vor- und zurückgreifen, und auch die Welt der inneren ſeeliſchen Zuſtände, Gedanken und Bewegungen, ſo wie die Welt des Lautbaren in den Kreis ihrer Darſtellung ziehen. Sie kann aber auch die von dem ganzen Bereiche der Wirklichkeit abgeleiteten Begriffe in ſolcher Weiſe mit einander verbinden und auf einander beziehen, daß ſie ſich hierdurch in ihren Darſtellungen über das Gebiet des Wirklichen in die Welt des Idealen zu erheben vermag.

Es entſtehen hierdurch vier verſchiedene Darſtellungsweiſen der Poeſie: Darſtellungen von überwiegend *realiſtiſcher* oder von überwiegend *idealer* Bedeutung, und Darſtellungen von überwiegend *ſubjectiver* oder überwiegend *objectiver* Bedeutung.

Ich habe hier zunächſt nur die letzteren Beiden in Betracht zu ziehen. Die ſubjective Poeſie umfaßt das ganze Gebiet der *Lyrik*. Sie ſtellt entweder unmittelbar die eigenen Zuſtände und Empfindungen in ihren Beziehungen und Verhältniſſen zur Außenwelt oder die Außenwelt in den Beziehungen zu derartigen Empfindungen und Zuſtänden dar. Das Object der Darſtellung kann dabei ebenſowohl der Vergangenheit oder Zukunft, als der Gegenwart angehören, aber es kann immer nur

dargeſtellt werden in Beziehungen auf gegenwärtige Empfindungen und Zuſtände des Darſtellenden ſelbſt.

Die objective Poeſie hat dagegen vorzugsweiſe die Welt des äußeren Geſchehens zum Gegenſtande, zwar nicht ohne Beziehung auf die Welt der Empfindungen und inneren Zuſtände, auf die Bewegungen der Seele und auf deren Willensäußerungen, aber ohne Beziehung auf diejenigen des Darſtellenden ſelbſt. Sie umfaßt das ganze Gebiet der epiſchen Dichtung und ſtellt vorzugsweiſe das Vergangene, das bereits völlig zum Abſchluß Gekommene dar.

Aus der Verbindung der ſubjectiven und objectiven, der lyriſchen und epiſchen Dichtung ging eine dritte Grundform des poetiſchen Geiſtes hervor, durch welche derſelbe ein äußeres Geſchehen ganz objectiv, doch unmittelbar aus der Welt fremder Empfindungen und Zuſtände, fremder ſeeliſcher Antriebe und Willensäußerungen entwickelt und zur Anſchauung bringt — ein äußeres Geſchehen, welches ſich alſo ganz als Handlung und unmittelbar an den und durch die Perſonen, aus denen es ſich entwickelt, darſtellt: die dramatiſche Poeſie.

Iſt in der lyriſchen Poeſie der Dichter gewiſſermaßen ſelbſt ſein Object, bleibt er in der epiſchen wenigſtens immer noch als der Darſteller derſelben, als der Erzähler, zugegen, ſo verſchwindet er dagegen in der dramatiſchen Dichtung ganz. Seine Objecte ſtellen ſich hier unmittelbar ſelbſt und in unmittelbarer Gegenwart dar.

Dieſe drei verſchiedenen Gattungen der Poeſie, die lyriſche, epiſche und die dramatiſche, haben aber nicht nur ihre Berührungspunkte, ſondern gehen in ihren Formen nicht ſelten mehr oder weniger in einander über. Was die dramatiſche Dichtung insbeſondere betrifft, ſo hat ſie bald einen mehr lyriſchen, bald einen mehr epiſchen Charakter. Sie nimmt auch nicht ſelten rein lyriſche und epiſche Momente mit in ſich auf, was aber immer auf Koſten ihres eigenen Charakters geſchieht, ſobald dieſe Momente den dramatiſchen Fortſchritt nicht fördern, nicht ſelbſt wieder zu Momenten deſſelben werden, ſondern als ſelbſtändig und für ſich wirkſam aus dem Fluſſe der Handlung heraus-

treten. Woraus ſich allein ſchon ergiebt, daß die bloße dialogiſche Form und die bloße zeitliche Unmittelbarkeit der Darſtellung noch keineswegs das Dramatiſche macht, ſondern dieſes immer erſt darin liegt, daß jedes Moment der Darſtellung ſich als ein Moment der Willensäußerung oder als ein die Willensäußerung bedingendes Moment offenbart und ſich hierdurch zugleich als ein Fortſchritt des äußeren Geſchehens mit darſtellt. Dies gilt ſchon deshalb auch von der dramatiſchen Sprache, weil ja die Sprache nebſt der Betonung das einzige Mittel der poetiſchen Darſtellung im Drama iſt. Die dramatiſche Sprache iſt daher eine von der lyriſchen und epiſchen weſentlich verſchiedene.

§ 2. Begriff der dramatiſchen Handlung. Der dramatiſche Charakter. Der dramatiſche Conflict.

Alles äußere Geſchehen beruht zunächſt auf dem urſächlichen Zuſammenhang der Dinge, deren Wechſelwirkung ſich ſtreng nach Geſetzen vollzieht. Es kann daher möglicherweiſe auch ſo dargeſtellt werden, als ob es nur auf dieſem beruhte. Aus unmittelbarer Erfahrung nehmen wir aber etwas in uns ſelbſt wahr, welches einen beſtimmenden Einfluß auf dieſen Zuſammenhang auszuüben vermag, inſofern wir uns nämlich entweder zu einer dieſem Zwecke entſprechenden Thätigkeit beſtimmen oder eine ſolche Thätigkeit, ſelbſt wenn wir uns zu ihr getrieben fänden, unterdrücken können. Beides iſt der Erfolg eines Vermögens, welches wir mit dem Namen „Wille“ bezeichnen. In jeder Willensäußerung liegt ein Motiv, liegt ein Moment der Handlung. Wir müſſen jedoch von ihr noch die Thätigkeit unterſcheiden, die durch ſie beſtimmt oder unterdrückt wird und welche ebenſowohl wie die Ruhe an und für ſich nur ein Zuſtand iſt, in welchem wir uns befinden, wie andererſeits die Ruhe gleich ihr zu einem Momente der Handlung gemacht werden kann. Dies geſchieht aber nur, falls ſie als ein Product der Willensäußerung erſcheinen, die ſich ihrer bedient, um einen geforderten äußeren Zweck zu erreichen oder dieſer Forderung zu widerſtreben. Für die Anſchauung iſt aber nur das wirklich da, was erſcheint. Um einen Zuſtand, ſei es der Ruhe oder der Thätigkeit,

als Handlung erſcheinen zu laſſen, muß er ſich alſo als ein Product einer mit einer beſtimmten Abſicht verbundenen Willensäußerung offenbaren. Sehe ich jemand eſſen oder arbeiten und beachte dabei nichts als dieſe Thätigkeit, ſo wird ſie mir nur als Zuſtand erſcheinen, obſchon ſie ſich mit unter dem Einfluſſe des Willens vollzieht. Es erſcheint eben keine darüber hinausgehende Abſicht damit verbunden. Sehe ich aber, daß der Eſſende die für einen Anderen beſtimmte Mahlzeit verzehrt, in der Abſicht, dieſem einen Streich zu ſpielen, oder daß der Arbeitende die Arbeit zu Gunſten eines Anderen, etwa aus Mitleid, verrichtet, ſo offenbart ſich in beiden Zuſtänden ein Moment der Handlung. Ginge andererſeits z. B. Hamlet an dem betenden König ohne jeden Antrieb, denſelben zu tödten, vorüber, ſo würde das Unterlaſſen dieſer That ſich noch keineswegs im Lichte einer Handlung darſtellen. Da aber der Anblick des Königs ihn hierzu auffordert, da wir ſein Schwert hierzu ſchon erhoben ſehen, und er gleichwohl die That aus Gründen einer von ihr wieder ablenkenden Zweckmäßigkeit unterläßt, ſo offenbart ſich in dieſem Unterlaſſen, in dieſer Unthätigkeit ein beſtimmtes Moment der Handlung.

Zu einer vollſtändigen Handlung gehört daher eine Lage, welche zu einer beſtimmten Willensäußerung auffordert, der Entſchluß zu derſelben und die Ausführung des Entſchluſſes, gleichviel, ob ſich darin ein Thun oder Unterlaſſen zeigt und ob der damit beabſichtigte Zweck erreicht wird oder nicht. Allein dieſe einfachſte Form der Handlung genügt noch keineswegs zur künſtleriſchen Darſtellung der dramatiſchen Handlung. Sie bildet vielmehr immer nur erſt ein Theilglied derſelben. Als ſolches darf ſie aber nicht zum Abſchluſſe kommen. Sie muß vielmehr die Keime zu neuen Momenten der Handlung in ſich tragen und deren Entwicklung mit Nothwendigkeit fordern. Die dramatiſche Handlung fordert alſo eine Entwicklung und dieſe Entwicklung einen beſtimmten Gegenſatz, einen Widerſtreit von Zwecken und Handlungen, einen Conflict (der jedenfalls ein äußerer ſein muß, zugleich aber noch ein innerer ſein kann) und endlich die Löſung dieſes Conflictes.

Handlungen meſſen wir, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, einzig dem Menſchen bei. Das Drama, welches, wie alle Poeſie, mittelſt der Sprache d. i. durch Begriffe darſtellt, würde ſchon deshalb nur auf die Darſtellungen menſchlicher Handlungen beſchränkt ſein, weil nur der Menſch zur Bildung von Begriffen oder doch zu einem ſinnlichen Ausdrucke derſelben in der Sprache und dazu befähigt erſcheint, ſich ſolche Zwecke zu ſtellen, welche nothwendig Begriffe vorausſetzen. Obſchon Handlung im Drama das Erſte und Weſentliche iſt und zwar nicht die einzelne Handlung, ſondern die Verknüpfung der einzelnen Handlungen zu einem ſich einheitlich entwickelnden und harmoniſch auflöſenden Proceſſe der Handlung, ſo ſind es doch immer nur Handlungen von Menſchen, welche hier dargeſtellt werden ſollen, ſo ſind es doch immer nur Menſchen, aus denen ſich Handlung entwickeln läßt. Handlung darſtellen heißt daher nichts anderes, als den Menſchen von einer beſtimmten Seite, von Seiten ſeines Charakters, in Beziehung auf Willensäußerungen und durch dieſe zur Darſtellung bringen. Mit der Entwicklung der Handlung iſt alſo die Entwicklung der Charaktere aufs Engſte verbunden. Jedes Moment in der Entwicklung der letzteren muß zugleich ein Moment in der Entwicklung der erſteren ſein, und durch die Entwicklung des Charakters ſoll der Dichter zugleich den ganzen Menſchen, nur von einer beſtimmten Seite betrachtet, zur Erſcheinung bringen. In Bezug auf dieſe höchſte Forderung der dramatiſchen Charakteriſtik iſt Shakeſpeare das unerreichte Muſter geblieben.

Wenn die dramatiſche Handlung aber auch weſentlich aus den Charakteren zu entwickeln iſt, ſo ſind dieſe deshalb doch nicht die einzigen Factoren derſelben. Der ſich in den Handlungen der Menſchen offenbarenden Freiheit ſteht die Nothwendigkeit des cauſalen Zuſammenhangs gegenüber, die entweder in der Form eines bloßen Spiels des Zufalls oder in der Form ſtrenger Geſetzmäßigkeit auf die Entwicklung der Handlung mit einwirkt, in der ſich aber dabei hier und dort noch eine höhere Ordnung der Dinge, eine höhere Zweckmäßigkeit als die des einzelnen, befangenen, kurzſichtigen und beſchränkten menſchlichen Handelns

oder doch die dichterische Anschauung von einer solchen Ordnung offenbaren mag.

Nur weil es sich im Drama nicht blos um die Darstellung menschlicher Handlungen, sondern um die Darstellung dieser Handlungen im causalen Zusammenhange des Weltganzen, daher auch um die Darstellung dessen handelt, was diesem etwa noch zu Grunde liegt und sich aus diesem offenbart, nur deshalb konnte Aristoteles und mit Recht in seiner Poetik sagen: daß die Handlung und ihre Verknüpfung das Erste im Drama, die Charaktere aber erst das Zweite seien. Denn obschon Handlung und Charaktere eigentlich gar nicht zu trennen sind, weil eines nur durch das Andere und mit dem Anderen ist, so gehört doch zur dramatischen Handlung noch mehr, als die bloßen Charaktere.

§ 3. Theile des Dramas. Aufbau und Gliederung. Einheit derselben.

Wie jedes Kunstwerk ist auch das Drama ein aus verschiedenen Theilen Zusammengesetztes. Einheit und Harmonie des Mannigfaltigen ist ein wesentliches Merkmal des Schönen, wenn auch noch dieses nicht selbst. Damit der darzustellende Conflict einer Handlung ein äußerer sei, ist es allein schon nöthig, daß er zwischen zwei oder mehreren Personen stattfinde. Es werden aber noch überdies verschiedene Personen an ihrer Entwicklung und Lösung betheiligt sein können, weil sowohl die Hauptcharaktere, wie der im causalen Zusammenhange des Weltganzen wirkende Factor möglicherweise dieser Vermittlung bedürfen. Doch auch die Entwicklung von Charakteren und Handlung muß ihre unterschiedene Gliederung und ihre verschiedenen Phasen haben. Die Eintheilung in Acte bietet nur einen äußerlichen Anhalt dafür, da man sich ja auch Stücke ohne eine solche Eintheilung denken könnte und jedes einactige Drama dafür das Beispiel giebt. Noch unabhängig von dieser Eintheilung werden wir aber an jeder dramatischen Handlung drei Haupttheile zu unterscheiden haben: Die Exposition und Schürzung des Knotens der Verwicklung, die Entwicklung des Conflicts und die Katastrophe oder Lösung. Bei einer reicher gegliederten Hand-

lung wird man, um Ruhepunkte zu gewinnen, dieſe verſchiedenen Theile auch äußerlich von einander zu trennen ſuchen. Dem würde die Dreitheilung des Dramas entſprechen. Da aber der mittlere Theil, die Entwicklung, meiſt einen ungleich größeren Raum, als die beiden anderen Theile fordert, ſo wird dieſer ſich ſelbſt wieder ſchicklich in mehrere Theile zerlegen laſſen, wobei ſich eine nochmalige Dreitheilung am meiſten empfiehlt, ſo wie daß der Höhepunkt der Entwicklung in den mittelſten Theil, der Um- und Rückſchlag der Handlung (die Peripetie) in den folgenden fällt. Die dieſer Anordnung entſprechende Fünftheilung des Dramas hat unſtreitig ihre Vorzüge vor jeder anderen.

Das Drama der Griechen kannte urſprünglich nicht die Eintheilung in Acte. Die Handlung vollzog ſich bei ihnen ohne Unterbrechung durch Pauſen. Der Chorgeſang, aus dem es ſich urſprünglich entwickelte, bot aber die nothwendigen Ruhepunkte. Die Fünftheilung des Dramas wurde anfänglich nicht regelmäßig dabei beobachtet. Wo wir dieſelbe hier antreffen, iſt es nur zufällig. Später, als der Chor nur noch die Bedeutung eines lyriſch-muſikaliſchen Zwiſchenſpiels hatte, achtete man mehr darauf; wodurch die griechiſche Tragödie auf natürlichem Wege die Eintheilung in fünf Acte erhielt, die bei Seneca feſtgehalten erſcheint, und von der claſſiſchen Tragödie der Franzoſen zum Geſetze erhoben wurde.

Die Expoſition des Stücks umfaßt die Darſtellung der Situation, aus welcher der Gegenſatz und Widerſpruch der Charaktere und ſomit der Anfang der Handlung hervortritt. Es wird immer das Beſte ſein, wenn es zum Verſtändniß dieſer Situation der Mittheilung einer längeren Vorgeſchichte nicht erſt bedarf. Die Griechen bedienten ſich hierzu des Prologs, welcher meiſt einen epiſchen Charakter hatte und nicht ſelten nur einer direct an die Zuſchauer gerichteten Erzählung gleichkam. Doch begegnen wir bei ihnen auch wieder der kunſtvollſten Verwendung der Vorgeſchichte zum Zwecke des dramatiſchen Fortſchritts der Handlung. Die Art, wie Sophokles in ſeinem „König Oedipus“ die Vorgeſchichte zum Hebel der dramatiſchen Entwicklung und der Peripetie gemacht, iſt zwar hie und da nicht

ohne Künſtlichkeit, ſteht aber im Uebrigen als ein noch unerreichtes Muſter da. Der echte Dramatiker wird die Vorgeſchichte ſeines Dramas immer wieder zu einem Moment in der dramatiſchen Entwicklung deſſelben zu machen ſuchen. Auch hierin war Shakeſpeare Meiſter, ſelbſt da, wo er ſich dazu breiterer epiſcher Formen bediente, wie z. B. in dem Berichte des Geiſtes in „Hamlet" oder in der Vertheidigungsrede Othello's vor dem Senat. So werden wir auch bei ihm gleich mit der erſten Scene in die charakteriſtiſche Atmoſphäre und Stimmung der Handlung verſetzt und ſchon mit den erſten Redeſätzen auf den Grundgedanken derſelben verwieſen.

Nicht minder wichtig, als die zweckmäßige Anordnung der Theile und Glieder der Handlung, iſt ihre organiſche Verbindung zu einem einheitlichen Ganzen. Die Franzoſen haben die Einheit des Dramas in den ſog. drei Einheiten des Ariſtoteles von Zeit, Ort und Handlung zu finden geglaubt. Abgeſehen davon, daß Ariſtoteles, auf den ſie ſich doch berufen, dieſelben, ſo viel wir wiſſen, gar nicht zum Geſetze erhob, die Alten einem ſolchen Geſetze thatſächlich auch nicht überall folgten, ſo bietet dieſe Forderung zwar unleugbar gewiſſe Vortheile, engt aber zugleich das Gebiet der Handlung auf eine Weiſe ein, welche den Dichter nicht ſelten nöthigt, die innere Wahrheit, ſo wie die äußere Wahrſcheinlichkeit und den dramatiſchen Stil, um ſo mehr zu verletzen. Wie Vieles müſſen z. B. die franzöſiſchen Tragiker nur deshalb epiſch berichten laſſen, weil die Einheit des Orts die dramatiſche Darſtellung deſſelben verwehrt, wie oft ſind ſie ferner durch dieſe genöthigt, Handlungen dahin zu verlegen, wo ſie ſchicklicherweiſe nicht ſtattfinden ſollten. Wie Vieles, was eigentlich ſchon zur dramatiſchen Entwicklung gehört, laſſen ſie als Vorgeſchichte berichten, weil ihre Einheit der Zeit ihnen keinen Raum für die unmittelbare Darſtellung deſſelben geſtattet; wie raſch und gewaltſam müſſen ſie häufig aus eben dem Grunde in der Entwicklung der pſychologiſchen Proceſſe vorſchreiten!

Doch auch der Begriff der Einheit der Handlung iſt von den Franzoſen, wenn nicht falſch, ſo doch zu enge gefaßt worden.

Im Grunde haben ſie darunter die Einfachheit der Handlung verſtanden. Und dieſe Einfachheit läuft nur zu häufig auf Armuth hinaus. Es darf zugegeben werden, daß eine dramatiſche Darſtellung ohne Scenenwechſel, in welcher nur ein beſtimmter Conflict mit nur wenigen Epiſoden das Intereſſe des Zuſchauers in Anſpruch nimmt, eine größere Geſchloſſenheit und Spannung, beſonders der äußeren Handlung, möglich macht, als eine mehrſeitige Entfaltung eines beſtimmten dramatiſchen Gedankens und Conflictes bei wechſelnder Scene. Wenn man jedoch die Einheit der Handlung in dem Intereſſe derſelben und dieſes nicht blos in ihrer äußeren Form, ſondern in ihrer inneren Verknüpfung ſucht, ſo wird man in den vorzüglicheren Werken Shakeſpeares, welche der ſogenannten drei Einheiten doch zu ſpotten ſcheinen, eine Einheit und Geſchloſſenheit der Darſtellung finden (zugleich aber noch eine Fülle dramatiſchen Lebens), die von keinem der nach den franzöſiſchen Regeln verfaßten Dramen erreicht worden iſt.

Der Scenenwechſel, ſelbſt noch der häufigſte, iſt alſo, wie Shakeſpeare beweist, an ſich allein noch kein Beweis gegen die Einheit der Handlung. Bei ihm freilich geht dieſe aus einem Kunſtprincipe hervor, welches von den meiſten ſeiner Nachahmer entfernt nicht verſtanden und von keinem derſelben irgend erreicht worden iſt. Auch iſt er in Bezug auf den Scenenwechſel viel weiter gegangen, als ſein Princip es gefordert hat. Sein Publicum, welches von der Decoration völlig abſah, nahm keinen Anſtoß daran und er ſelbſt benützte die ihm hierdurch gewordene Freiheit. Es läßt ſich gewiß nicht bezweifeln, daß er, ohne ſein Compoſitionsprincip deshalb im Weſentlichen aufgeben zu müſſen, dem heutigen Zuſtande der Bühne gegenüber vom Wechſel der Scene einen viel eingeſchränkteren Gebrauch machen könnte und gewiß auch gemacht haben würde. Auch bleibt zu bedenken, daß er das, was ſeinen Dramen vielfach an äußerer Spannung und Geſchloſſenheit abgeht, durch etwas Anderes erſetzte, was die Bearbeiter ſeiner Stücke für die heutige Bühne faſt ganz überſehen zu haben ſcheinen: durch das Verhältniß nämlich, in welchem die auf einander folgenden Scenen zu ein-

ander ſtehen, von denen faſt eine jede den wirkſamen Hintergrund der folgenden bildet.

Im Ganzen der Kunſtentwicklung kann ſich der einzelne Künſtler, wie groß er auch wäre, immer nur als lebendiges Glied einer Kette fühlen. Das Vergangene wirkt beſtimmend als Tradition und in der Form von Geſetz und Regel auf ihn ein, zugleich aber liegt in der freien Bethätigung ſeines individuellen Kunſtprincips der Grund jedes Fortſchritts in der weiteren Entwicklung der Kunſt und ein ganz weſentliches Moment im Proceſſe der Schönheit. Der Dramatiker wird daher weder die überlieferten Formen und die überlieferten Hülfsmittel noch den jeweiligen Entwicklungs-Zuſtand der Bühne bei ſeinem Schaffen ignoriren dürfen, er wird aber andererſeits ebenſowenig die berechtigte Freiheit ſeiner individuellen künſtleriſchen Antriebe den jeweiligen Anſprüchen und Forderungen derſelben blind unterwerfen. Ja, er wird dies nicht einmal dürfen, wenn dieſe Anſprüche und Forderungen auf einer einſeitigen und dem eigenſten Intereſſe der Kunſt und des Dramas mehr oder weniger zuwiderlaufenden oder ſie doch beſchränkenden Entwicklung der Bühne beruhen. Denn die Dichtung bleibt ihrer Natur nach das erſte und die Form der übrigen dramatiſchen Darſtellung weſentlich beſtimmende Moment, daher auch die Zuſtände der Bühne entweder durch dieſen beſtimmenden Einfluß ſelbſt erſt entſtanden ſind oder in nur ganz willkürlicher Weiſe ihr Daſein behaupten. So hat man in neueſter Zeit angefangen, das Hauptgewicht auf die möglichſt reiche und naturwahre decorative Ausſtattung der Scene, auf die maleriſche Illuſion und das Stimmungsvolle derſelben zu legen — ein Moment, welches die Shakeſpeare'ſche Bühne, und ſehr lange auch die ſpaniſche völlig vernachläſſigten. Man kann immerhin zugeben, daß hierdurch nicht blos Wirkungen überhaupt, nicht blos künſtleriſche Wirkungen, ſondern ſelbſt ſolche erzielt werden, welche die dramatiſche Wirkung verſtärken. Allein man ſollte auch nicht verkennen, daß dieſe Wirkungen an und für ſich noch keine dramatiſchen ſind und die letzteren daher ebenſogut beeinträchtigen können, ja, falls ſie ſich zu maßgebenden Bedingungen derſelben aufwürfen,

der freien Entfaltung des dramatischen Lebens nothwendig hinderlich werden müßten. Was würde z. B. die außerordentliche Vervollkommnung der Maschinerie des Theaters nützen, die doch hauptsächlich den Zweck hatte, die rasche Verwandlung der Decoration bei offener Scene zu begünstigen, wenn der reiche, oft überladene Apparat der scenischen Ausstattung ihre Anwendung gleichwohl unmöglich machte und den Dichter mehr und mehr wieder in die Enge der französischen Regeln, in die Enge der Einheit des Ortes, zurücktriebe? Oder die, falls er die complicirteren Verwicklungen, die nach Zeit und Ort sich weiter ausbreitenden Handlungen nicht aufgeben wollte, ihn wenigstens nöthigte, sich darauf zu beschränken, daß er einzelne Bilder aus dem organischen Verlaufe derselben heraushebt und die oft höchst wichtigen Zwischenvorgänge und Entwicklungen nur erzählend berichten läßt?

Die Theorie wird nicht zugeben können, daß die Forderungen der Bühne jemals so weit gehen dürfen, um die freie Entfaltung des dramatischen Lebens in solcher Weise zu unterbinden. Die Decoration und Ausstattung der Bühne droht dies heute aber thatsächlich fast in demselben Maße zu thun, wie früher die akademischen Regeln. Sie wird sich an das Beispiel des spanischen Theaters zu erinnern haben, welches in einem ähnlichen Falle neben den „Comedias de teatro“ (den Ausstattungsstücken) die „Comedias de capa y espada“ fortdichten und in der alten decorativen Einfachheit fortspielen ließ.

Abhängig, wie aber heute der dramatische Dichter von der Bühne nun einmal ist, wird er sich zu fragen haben, wie weit er in seiner Nachgiebigkeit gegen ihre so tief in den Organismus, den Bau und die Structur seines Werkes eingreifenden Forderungen zu gehen hat. Bestimmte Regeln lassen sich darüber nicht aufstellen. Im Allgemeinen aber mag gelten, daß er von der Verwandlung der Decoration bei offener Scene einen äußerst sparsamen Gebrauch mache und die äußere Geschlossenheit, die äußere von Scene zu Scene, von Act zu Act gehende Spannung ins Auge fasse, ohne doch die Geschlossenheit der inneren Verknüpfung,

die immer die Hauptsache bleibt, die Folgerichtigkeit und den Reichthum der dramatischen Entwicklung dabei zu vernachlässigen.

§ 4. Einheit und Harmonie der Behandlung. Der dramatische Stil.

Nächst der Geschlossenheit und Einheit in der Entwicklung und Motivirung der Charaktere und Handlung fordert das Drama auch Einheit und Harmonie der formellen Behandlung. Proportionalität der Verhältnisse ist wie bei jedem Kunstwerk auch hier unerläßliche Bedingung. Dazu gehört die nöthige Unterordnung des Nebensächlichen, Beiläufigen, Episodischen unter das Wesentliche. Vor Allem aber muß das Drama in all seinen Theilen, in all seinen Momenten dramatisch sein. Das Lyrische und Epische darf nie als selbständiges Moment daraus hervortreten. Hierin würde stets eine Verletzung des dramatischen Stils liegen. Das Drama fordert ferner Continuität der seiner Lösung entgegenstrebenden und sich hierin gegen den Schluß hin beschleunigenden Handlung. Jeder Stillstand, jedes Zurückgreifen in der dramatischen Darstellung widerspricht dem Gesetz der dramatischen Bewegung und bedingt ebenfalls ein Herausfallen aus dem dramatischen Stil. Wo das Drama eines Zurückgreifens bedarf, muß es sich daher der epischen und lyrischen Form bedienen, das epische oder lyrische Moment aber zugleich zu einem dramatischen Momente mit machen. Eben so wie das Drama das Lyrische und Epische überall in dramatische Motive zu verwandeln hat, darf es sich auch der retardirenden Momente nur zu diesem Zwecke bedienen. Dies ist, was man in Shakespeares „Hamlet" zuweilen ganz übersah, und wofür er doch ein so vorzügliches Muster ist. Man hat Hamlet Unthätigkeit vorgeworfen, ohne zu bedenken, daß diese scheinbare Unthätigkeit überall den Charakter der Handlung hat. Er verzögert die That, aber sein Zögern zögert, wie es im „Faust" heißt, den Tod, seinen Untergang, die Katastrophe heran. Die dramatische Motivirung ist eben eine durchaus andere, als die der epischen oder lyrischen Dichtung. Sie darf den Fortschritt der Handlung

nie aufhalten, ſie muß ihn überall fördern. Wie in der Expoſition des Dramas nicht nur die äußeren Bedingungen und Keime zur Handlung, ſondern auch ſchon die erſten Bewegungen derſelben gegeben ſein müſſen (man denke an die erſte Scene von „Romeo und Julia“, von „Julius Cäſar“, von „Othello“, „Heinrich IV.“, „Richard III.“ ꝛc.), ſo muß auch die Expoſition eines dramatiſchen Charakters ſich in der Form des Handelns vollziehen. Nur in dieſer Form iſt überhaupt die Darſtellung und Entwicklung eines Charakters eine dramatiſche.

Die Continuität, der ſtetige Fortſchritt der Handlung ſchließt aber nicht gewiſſe Unterbrechungen, gewiſſe Ruhepunkte aus. Sie dürfen aber immer nur ſcheinbare ſein, weil ſie nur für den Zuſchauer gefordert ſind. Die Handlung ſelbſt ſchreitet nichtsdeſtoweniger vorwärts. Daher dieſe Ruhepunkte auch niemals willkürlich gewählt ſein dürfen, ſondern mit einem beſtimmten Abſchnitt oder mit dem Eintritt einer neuen Phaſe der Entwicklung zuſammenfallen müſſen. Hieraus ergiebt ſich allein, welch ein barbariſcher Gebrauch die neuerdings in verſchiedenen unſerer Theater beliebte Anwendung des Zwiſchenvorhangs iſt. Es iſt ferner nothwendig, daß da, wo Unterbrechungen ſtattfinden, auch wirklich ein gewiſſer Zeitraum, ein gewiſſes Geſchehen, zwiſcheninne liegt, gleichviel wie groß oder klein dieſes iſt. Wollte die Handlung gerade eben da wieder anknüpfen, wo wir ſie verlaſſen haben, ſo würde uns die Unterbrechung gewiß als ganz unzweckmäßig, ungehörig und darum auch ſtörend erſcheinen. Daher wirkt es in Kotzebue's „Deutſchen Kleinſtädtern“ nur deshalb komiſch, wenn wir die Perſonen, die ſich in höflicher Umſtändlichkeit am Schluſſe des einen Actes becomplimentirten, zu Anfang des folgenden noch eben ſo wiederfinden, weil wir uns eine dazwiſchen liegende Zeit nothwendig mit vorſtellen müſſen. Was aber innerhalb einer ſolchen Unterbrechung geſchieht, muß entweder für den Fortſchritt der Handlung nicht weſentlich ſein, oder, falls es dafür von Wichtigkeit wäre, doch ſo beſchaffen, daß es im dramatiſchen Sinne zweckmäßiger iſt, es berichten, als es unmittelbar darſtellen zu laſſen. Wogegen es immer falſch iſt, ſolche Begebenheiten berichten zu

laſſen, die unmittelbar dargeſtellt von größerer dramatiſcher Wirkung geweſen ſein würden.

§ 5. Das Drama in dem Verhältniß zur Naturwahrheit und zur hiſtoriſchen Wahrheit.

Alle Künſte erhalten ihre Darſtellungsmittel, ſei es unmittelbar oder mittelbar, von der Natur, einige finden in ihr auch noch die Gegenſtände künſtleriſcher Nachahmung. Wenn die Kunſt nur auf unmittelbarer Naturnachahmung beruhte, ſo müßten wir alle Künſte ohne Ausnahme weſentlich nur hierauf gerichtet ſehen, ſo müßten die Künſte in demſelben Maße im Werthe ſteigen, je vollkommener und in je größerem Umfange ſie dieſem Zwecke entſprächen. In jedem Falle aber würde die Kunſt dann immer nur ungleich weniger leiſten, als die Natur, ſie würde gegen dieſe unendlich zurückſtehen, ohne irgend einen Erſatz dafür zu bieten. Indeſſen finden wir, daß bei einzelnen Künſten die directe Naturnachahmung völlig ausgeſchloſſen, ja daß von Naturnachahmung bei ihnen eigentlich gar nicht die Rede iſt, ſo bei der Architektur und bei der Muſik. Aber auch diejenigen Künſte, welche augenſcheinlich mit auf unmittelbarer Naturnachahmung beruhen, Plaſtik und Malerei, abſtrahiren dabei und nicht blos nothgedrungen von verſchiedenen Verhältniſſen derſelben; ſo die Plaſtik von allen ſich in der Zeit, in der Aufeinanderfolge darſtellenden Verhältniſſen des cauſalen Zuſammenhangs und, obſchon nicht von der Form des Körperlichen, ſo doch von faſt allen Beziehungen und Erſcheinungen, welche zwiſchen den Körpern durch das Licht vermittelt werden, die Malerei dagegen, wenngleich nicht von dieſen letzteren, ſo doch von der Körperlichkeit der natürlichen Gegenſtände ſelbſt, die ſie zwar räumlich aber nur in den Flächenverhältniſſen des Raums darſtellt. Dagegen umfaßt die Nachahmung der Poeſie zwar das ganze Gebiet der äußeren ſinnlich wahrnehmbaren Natur, ſo wie die Welt der inneren Vorgänge des menſchlichen Bewußtſeins in all ihren Formen (Empfindungen, Antrieben, Willensäußerungen, Vorſtellungen und Gedanken), allein dieſe Naturnachahmung, welche ſonach umfaſſender, als die aller anderen

Künſte iſt, iſt dafür keine unmittelbare, da ſie ſich nur in der Form von Begriffen, mit den Mitteln der Sprache und des Tons, und in nur zeitlichen Verhältniſſen vollzieht. Sie iſt alſo bei der Darſtellung von räumlichen Verhältniſſen auf die Uebertragung derſelben auf zeitliche, bei der Darſtellung von ſichtbaren Verhältniſſen auf die Uebertragung von lautbaren verwieſen. Es liegen hierin die Bedingungen, daß auch die Nachahmung der Poeſie weder eine unmittelbare, noch vollſtändige ſein kann.

In Wahrheit iſt aber die Naturnachahmung auch niemals der letzte Zweck, ſondern immer nur das Mittel der Kunſt. Eine jede will zuletzt darſtellen, was nur gerade ſie in ſolcher Weiſe darzuſtellen vermag, ſelbſt wenn dies der nachgeahmte Gegenſtand ſelbſt wäre, wie ſich in jedem einzelnen Werke eines wahrhaften Künſtlers etwas zur Darſtellung gebracht zeigt, was nur gerade *er* in ſolcher Weiſe zur Erſcheinung zu bringen im Stande iſt.

Wie aber die Kunſt überall an die Natur ihrer Darſtellungsmittel und deren geſetzliche Beziehungen gebunden erſcheint, wie ſie dieſelbe überall zu beachten und zu ſtudiren hat, ſo iſt ſie dies zu thun auch bei den Gegenſtänden gehalten, welche ſie nachahmt. Sie kann nicht willkürlich von ihnen abweichen, weil ſie bei verfehlten Mitteln auch *ihre* Zwecke nicht vollſtändig erreichen würde. Andererſeits kann ſie aber auch wieder nicht Alles, ſo wie die Natur es ihr darbietet, gebrauchen. Denn bei ihr ſoll jedes in Verhältniſſen erſcheinen, die ſich zu einem harmoniſchen, einheitlichen Ganzen verbinden. Bei ihr iſt Erſcheinung das Weſentliche, da ſie ganz reine Anſchauung und für dieſe nur da, wogegen in der Natur die Erſcheinung immer nur beiläufig iſt. Das Product der frei ſchaffenden Phantaſie ſoll bei ihr mit dem Charakter einer inneren Nothwendigkeit auftreten. Dagegen iſt in der Natur die Nothwendigkeit des cauſalen Zuſammenhangs nur zu oft mit dem Scheine der bloßen Zufälligkeit behaftet.

Dies Alles gilt von der dramatiſchen Dichtkunſt um ſo mehr, in um ſo größerem Umfange dieſe Kunſt die Natur und Wirklichkeit zum Gegenſtande der Nachahmung macht, was beſonders in ihrem Vereine mit der Schauſpielkunſt der Fall iſt, bei welcher

der Darſteller ſeine eigene Körperlichkeit als Mittel der Darſtellung einſetzt. Erſt in dieſem Vereine kann ſie ja überhaupt auf eine unmittelbare Nachahmung der Natur und Wirklichkeit ausgehen, und ſelbſt noch dann, wie das im mittelalterlichen Theater geſchah, nur auf die Darſtellung des Menſchen beſchränkt ſein. Erſt durch den Hinzutritt der bildenden Kunſt, insbeſondere der Malerei, gewann ſie ſich hierzu in einem beſtimmten Umfange auch noch das übrige Gebiet der ſichtbaren Welt.

Das Drama bringt Vorgänge des menſchlichen Lebens in der Form von Handlung zur Anſchauung. Es iſt hierbei an die Geſetze derjenigen Seelenproceſſe gebunden, welche dem menſchlichen Handeln zu Grunde liegen, ſo wie an die Geſetze des äußeren Geſchehens, ſoweit es das wirkliche Leben dabei zum Gegenſtand der Nachahmung macht, nicht aber durchaus an beſtimmte Vorgänge des letzteren ſelbſt, noch an die zufällige Form dieſer Vorgänge. Es kann dieſelben zwar zu ſeinen Zwecken dem wirklichen Leben des Tages, es kann ſie der geſchichtlichen Ueberlieferung oder der Sage, ja ſelbſt der Dichtung entnehmen, es kann aber ebenſowohl auch frei erfundene Vorgänge auf das Gebiet der Wirklichkeit oder auch auf ein nur eingebildetes, phantaſtiſches, verlegen.

Selbſt wo der echte dramatiſche Dichter die Vorgänge, welche er darſtellt, unmittelbar der Wirklichkeit entnimmt, geſchieht es nie zu dem ausſchließlichen Zwecke der Nachahmung, ſondern auch deshalb, weil in ihnen etwas zur Erſcheinung kommt, was ihn durch den Eindruck, den es auf ihn macht, zur Darſtellung reizt, oder weil ſich darin Verhältniſſe zeigen, welche ihm beſonders geeignet ſcheinen, einen beſtimmten dramatiſchen Gedanken in bedeutſamer Weiſe zu verſinnlichen. Wäre die treue Wiedergabe des wirklichen Verlaufs einer beſtimmten Begebenheit der letzte Zweck der dramatiſchen Darſtellung, ſo würde der bloße Copiſt der Wirklichkeit der beſte dramatiſche Dichter, und Erfindungskraft keine weſentliche, ſondern nur eine ſtörende Eigenſchaft deſſelben ſein. Es würde dann weniger darauf ankommen, wie eine Handlung beſchaffen iſt, und welche Wirkung ihre Darſtellung auf uns ausübt, als daß ſie in allen Punkten mit

der Wirklichkeit genau übereinſtimme. Indeſſen fällt die poetiſche und die dramatiſche Wahrheit durchaus nicht vollſtändig mit der Naturwahrheit zuſammen. Schon deshalb nicht, weil das Drama, wie jedes Kunſtwerk, von einem großen Theile der Wirklichkeit, ja eigentlich von aller Wirklichkeit ſo weit abſehen muß, als dieſe nicht Erſcheinung iſt, wogegen die Erſcheinung wieder für die Wahrheit des Wirklichen nicht ins Gewicht fällt, da ſie für dieſe nur etwas Beiläufiges, Zufälliges iſt, während es bei der poetiſchen oder künſtleriſchen Wahrheit hauptſächlich darauf ankommt, daß Alles nicht nur erſcheint, ſondern auch in ſeiner Erſcheinung nothwendig, d. i. genügend motivirt iſt. Im Kunſtwerk, welches ganz nur Erſcheinung, oder doch nur ſo weit von Bedeutung iſt, als es Erſcheinung, ſoll in dieſer nichts zufällig oder beiläufig, nichts unbedeutend, nichts disproportional ſein. Das Mannigfaltige der Erſcheinung muß ſich hier alſo in einer nicht blos durch die Nothwendigkeit des Cauſalzuſammenhangs bedingten, ſondern zugleich noch in einer durch die Natur des menſchlichen Geiſtes geforderten und durch die Eigenthümlichkeit des individuell künſtleriſchen Geiſtes beſtimmten Weiſe zu einem einheitlichen harmoniſchen Ganzen zuſammenſchließen. Die künſtleriſche, die poetiſche, die dramatiſche Wahrheit muß daher noch eine weſentlich andere ſein, als die Wahrheit der Natur oder Wirklichkeit. Sie iſt eine höhere. Sie muß, ſo weit es ihre Zwecke geſtatten, zwar dieſe mit in ſich aufnehmen, doch nur um ſie zu einer höheren Form der Wahrheit zu läutern und zu erheben.

Wie wenig Gewicht die bedeutendſten dramatiſchen Dichter darauf legten, daß der von ihnen dargeſtellte Vorgang der Wirklichkeit entnommen ſei und dieſer völlig entſpreche, geht ſchon daraus hervor, daß der größte Theil der Dramen mehr oder weniger frei erfundene Stoffe behandelt. Nur im hiſtoriſchen Drama ſcheint Beides in erhöhtem Grade gefordert. Doch fällt ſelbſt hier die dramatiſche Wahrheit nicht ſchlechthin mit der hiſtoriſchen, noch die hiſtoriſche mit der poetiſchen zuſammen. Faſt in keinem anderen Punkte gehen die Anſichten der Theoretiker mehr aus einander, als in der Beurtheilung des Verhältniſſes, welches der dramatiſche Dichter zu ſeinem hiſtoriſchen

Stoffe einzunehmen hat. Allerdings ist er ihm gegenüber in einer schwierigeren Lage, als bei jedem anderen der Wirklichkeit entnommenen Stoffe. Einerseits will und darf er sich auch noch hier das Recht einer seinen poetischen Zwecken entsprechenden Abstraction und Umgestaltung nicht ganz verkümmern lassen, andererseits sind ihm dabei aber zwei, es wesentlich beschränkende Rücksichten auferlegt. Denn erstens handelt es sich bei dem historischen Drama um die Darstellung eines dramatisch-poetischen Gedankens nicht blos von allgemeiner, sondern von einer ganz bestimmten historischen Bedeutung und zweitens tritt hier der Zuschauer meist schon mit einem ganz bestimmten Begriff, mit einer ganz bestimmten Vorstellung von dem darzustellenden Vorgang an diesen heran. Indessen ist unter Anderem Shakespeares „Julius Cäsar" ein Beispiel, daß auch bei sehr großer historischer Treue dem Dichter noch ein außerordentlicher Spielraum freier Erfindung und Gestaltung verbleibt — Goethes „Egmont" dagegen dafür ein anderes, daß bei großer dichterischer Gestaltungskraft die poetische Wahrheit selbst über die historische noch obsiegt. Gelang es doch diesem Dichter trotz des Widerspruchs, in welchem sein Egmont zu den historischen Thatsachen steht, mit ihm den historischen Egmont ganz aus der Phantasie seiner Zuschauer zu verdrängen, welchen Platz ihm bisher keine Kritik, kein Studium der Geschichte wieder zu rauben vermochte. Nichtsdestoweniger wird es dem dramatischen Dichter im Allgemeinen anzuempfehlen sein, sich den geschichtlichen Thatsachen, besonders aber dem Costüm und den Sitten der Zeit und der Nationalität, so sehr anzuschließen, als es immer seine poetischen Zwecke gestatten; denn wenn es auch nur davon abhängt, ob es dem Dichter gelingt, uns von der inneren Wahrheit seiner Gestalten zu überzeugen und in den Kreis seiner Anschauung zu bannen, so wird sich derselbe doch leicht über die Kraft und Fähigkeit hierzu täuschen können. Die Kritik wird aber bei Beurtheilung solcher Werke zu bedenken haben, daß die Poesie und daher auch das Drama nicht unmittelbar den Zweck haben, historisch zu belehren, daß sie nicht sowohl unmittelbar unsere Kenntnisse als unsere Anschauungen erweitern und die Kräfte des Ver-

ſtandes und Gemüths durch die Phantaſie in einer beſtimmten Weiſe ins Spiel ſetzen ſollen.

§ 6. Das Drama in der Totalität ſeiner Darſtellungsmittel und ſeiner Veranſchaulichung.

Die dramatiſche Dichtung bildet den urſprünglichen Ausgangspunkt und die naturgemäße Grundlage des Dramas. Sie iſt das erſte, alle übrigen, zum Zweck ſeiner vollſtändigen Verwirklichung etwa noch hinzutretenden Künſte beſtimmende Moment. Auch ſcheint ſie in der That allein ſchon genügend, das Weſentliche eines Dramas veranſchaulichen zu können. Allerdings nur bis zu einem gewiſſen Grade. Wie jedes andere Kunſtwerk iſt auch das Drama an ein ſubjectives Moment des darſtellenden Künſtlers gebunden, welches ihm weſentlich iſt und nicht, wie bei den im Raume darſtellenden, bildenden Künſten, ganz in das künſtleriſche Object mit eingeht, ſondern wie bei allen in der Zeit darſtellenden Künſten auch noch der Träger des letzteren, und darum an die immer wieder erneute Reproduction des Kunſtwerks verwieſen iſt. Dieſe Reproduction mit ihrem ſubjectiven Momente liegt aber hier in den Händen noch einer anderen Kunſt, in den Händen einer Mehr- oder Vielheit künſtleriſcher Individualitäten. Schon beim Leſen eines Dramas, wäre es auch nur ein lautloſes, findet eine Reproduction ſtatt, aber ſie iſt nur ſcheinbar eine vollſtändige. Erſt durch die Schauſpielkunſt gelangt die dramatiſche Dichtung zu ihrer vollkommnen ſinnlichen Veranſchaulichung, die wie keine andere ſich zugleich räumlich und zeitlich, zugleich auf dem Gebiet des Hörbaren und Sichtbaren darſtellt.

Die Schauſpielkunſt gehört zu den reproducirenden Künſten. Sie beſitzt weder die Selbſtändigkeit der Poeſie, noch der Muſik. Sie iſt immer an die eine oder andere dieſer Künſte oder auch an beide gebunden und von ihnen abhängig; ſie ſetzt ſie voraus. In der Pantomime und im Stegreifſpiel hat ſie ſich zwar als das herrſchende und beſtimmende Moment aufgeworfen. Im zweiten Falle mehr ſcheinbar, als thatſächlich. Immer aber hat ſie in dieſer vermeintlichen Selbſtändigkeit ſich bald wieder

erſchöpft. Indeß muß der dramatiſche Dichter der Kunſt des Schauſpielers zur vollen ſinnlichen Veranſchaulichung ſeines Werkes noch viel überlaſſen. Wenn aber hier in der Erfindungs- und Geſtaltungskraft dieſer letzteren ein großer Spielraum gegeben iſt, ſo müſſen doch ſchon in der Dichtung überall die weſentlichen und charakteriſtiſchen Merkmale hierzu liegen. Es iſt ein Irrthum, daß ein wirklich gut gezeichneter dramatiſcher Charakter verſchiedene Auffaſſungen zulaſſe. Wie verſchieden wir dieſelben auch dargeſtellt ſehen, ſo kann doch nur *eine* Auffaſſung die richtige ſein. Nur in der individualiſirenden Ausführung derſelben iſt der Kunſt des Darſtellers ein beſtimmter Spielraum gewährt.

Obſchon bei einem der bedeutendſten Culturvölker, den Griechen, das Drama ſich aus dem religiöſen Chorgeſange entwickelt hat, und ihnen deshalb der Chor, ſo wie überhaupt der muſikaliſche Theil des Dramas lange für ein weſentlicher Beſtandtheil deſſelben galt, ſo hat deſſen weitere Entwicklung doch gezeigt, daß es auch ohne denſelben beſtehen, ja daß ohne die Muſik das ſpecifiſch Dramatiſche des Dramas ſich noch reiner entwickeln läßt. Dies wird nicht dadurch widerlegt, daß dieſes letztere immer wieder aufs Neue eine Anknüpfung mit der Muſik geſucht und gefunden, woraus verſchiedene neue Formen des Dramas entſtanden ſind, und daß in einigen derſelben die Muſik ſogar eine dominirende Stellung gewann. Ebenſowenig wie der Hinzutritt der Muſik, iſt der Hinzutritt der bildenden Künſte zur ſinnlichen Verwirklichung der dramatiſchen Dichtung unbedingt nothwendig. Allein ſie können beide die dramatiſchen Wirkungen — die Muſik das Stimmungsvolle der inneren, die Malerei das Stimmungsvolle der äußeren Situation — nicht unbeträchtlich erweitern und erhöhen.

Alles, was die bildenden Künſte für die volle Verwirklichung des Dramas leiſten, läßt ſich in dem Begriff der Scenerie und des Theaters zuſammenfaſſen. Die dramatiſche Kunſt iſt nicht die einzige, welche zur vollen ſinnlichen Veranſchaulichung ihrer Werke des einheitlichen Zuſammenwirkens Vieler bedarf, noch die einzige, deren Darſtellungen auf den gleichzeitigen und gemeinſamen Genuß einer größeren Menge berechnet ſind. Aber keine

andere Kunſt bedarf hierzu eines gleich großen Apparats, um nach beiden Seiten hin die hierzu nöthigen günſtigen Bedingungen zu ſchaffen.

So ſind es denn alſo vier verſchiedene Factoren, die wir in Bezug auf die Totalität der Verwirklichung des Dramas in Betracht zu ziehen haben: die dramatiſche Dichtkunſt, die Muſik, die Schauſpielkunſt und das Theater mit ſeinem ſceniſchen Apparate.

Zweites Kapitel.

Die dramatiſche Dichtkunſt.

§ 7. Von der Sprache und dem Tone als ihren Darſtellungsmitteln. Metrik, Accentuation und Rhythmik. Proſa und Vers.

Wenn der dramatiſche Dichter ſein Werk zunächſt in der Schriftſprache giebt, wenn er von einem ganz weſentlichen Theil ſeiner Darſtellungsmittel, dem Laut und dem Ton, dabei abſieht, ſo liegt doch demſelben, gleich wie der Partitur des Componiſten, das lautbare Medium, d. i. hier die Lautſprache, noch immer zu Grunde.

Zwei Momente laſſen ſich an dieſer letzteren zunächſt unterſcheiden: das Wort und die Wortverbindung, und an ihnen wieder der Sinn und der Laut. Der Wortſinn hat unmittelbar ſeinen Grund in dem Begriffe, deſſen ſinnliche Anſchauungsform der Wortlaut iſt. Das Wort iſt zwar der Begriff noch nicht ſelbſt, es iſt nur ſein Zeichen. Es hat aber die Bedeutung deſſelben. Dieſe Bedeutung kommt in dem Worte nicht unmittelbar, ſondern immer nur beziehungsweiſe zur Erſcheinung, ſie iſt eine conventionelle, allegoriſch-ſymboliſche. Um den Begriff eines Wortes beſtimmter zur Erſcheinung zu bringen, bedarf das Wort wieder ſelbſt der Erklärung. Auch ſie kann nur durch Worte gegeben werden. Der Begriff ſelbſt aber iſt ſeinem Ur-

ſprunge nach etwas von der ſinnlichen Wahrnehmung Abgeleitetes. Er iſt es jedoch nicht immer unmittelbar. Vielmehr erhalten wir die meiſten unſerer Begriffe gleich in der Form von Worten durch Ueberlieferung. — Die Begriffe haben theils eine objective, theils eine ſubjective Bedeutung, jenachdem ſie von der objectiven oder ſubjectiven Wahrnehmung abgeleitet worden ſind oder ſich doch auf die eine oder andere beziehen. Begriffe können aber durch Beziehung auf einander auch weiter entwickelt werden und hierdurch zu neuen Begriffen führen. Inſofern uns dieſe über die Welt der ſinnlichen Wahrnehmung und Erfahrung erheben, nennen wir ſie Ideen. Worte können alſo auch die Bedeutung von Ideen haben. Wie wir durch die Verbindung von Worten die Welt der Erfahrung, die innere ſowohl wie die äußere, in einem beſtimmten Umfange darzuſtellen vermögen, ſo läßt ſich durch ſie auch eine ideale Welt zur Darſtellung bringen.

Durch die Wortbeugungen und Wortverbindungen zu Sätzen entſtehen Verhältniſſe, an denen wir ebenfalls den Sinn und den Laut zu unterſcheiden haben. Die Lautverhältniſſe der Sprache laſſen ſich ſelbſt wieder unterſcheiden als Maß-, Betonungs- und als Bewegungsverhältniſſe — Metrik, Accentuation und Rhythmik. Wir unterſcheiden dreierlei Art des Accents: den Wort- oder Silbenaccent, den logiſchen oder den Sinnaccent und den Accent der Empfindung und Willensenergie. Die rhythmiſchen Verhältniſſe werden theils durch Maß-, theils durch Betonungsverhältniſſe, theils durch den Sinn der Wortverbindung, endlich aber auch durch die Empfindung, der ſie ebenfalls mit zum Ausdruck dienen, beſtimmt.

Während in den altclaſſiſchen Sprachen Rhythmik und Accentuation den Maßverhältniſſen untergeordnet erſcheinen, herrſchen in den Culturſprachen der Neueren die Verhältniſſe der Rhythmik und der Betonung vor. Die metriſchen Verhältniſſe der einzelnen Worte erſcheinen darin von nur relativem Werth.

Die Empfindung kann zwar ſchon durch die Sinnverbindung der Worte einen beſtimmten Ausdruck in der Sprache

gewinnen, in der Rhythmik und Accentuation geſchieht dies aber noch in einer ganz unmittelbaren und ſelbſtändigen Weiſe.

Inſofern der Dichter ſich der Schriftſprache bedient, muß er ſich allerdings eines beſtimmten Theils des Empfindungsausdrucks begeben, um ihn dem die Schrift in die Lautſprache übertragenden Darſteller zu überlaſſen. Er würde aber davon nicht abſehen können, wenn es ihm nicht möglich wäre, auch ſchon in der Schriftſprache die weſentlichen Bedingungen für den angemeſſenen Empfindungsausdruck zu geben. Das gilt, jedoch in minderem Umfange, auch noch von einem anderen Momente des redneriſchen Vortrags, welches dem Darſteller zunächſt ganz überlaſſen zu ſein ſcheint — von der Tonfarbe der Rede. Darunter iſt die eigenthümliche Tonlage, die eigenthümliche Schattirung, die Helle oder das Dunkel des Tons zu verſtehen, welche das charakteriſtiſche Moment für den Ausdruck der inneren und äußeren Situation, für den Ausdruck des darzuſtellenden Charakters bildet. Auch hierfür findet der Darſteller theils in dem Sinn und theils in den Lautverhältniſſen der Dichtung genügenden Aufſchluß.

Die Sprache iſt aber nicht nur das Mittel poetiſcher Darſtellung, ſondern überhaupt ein Mittel der Verſtändigung und Mittheilung, deſſen wir uns zu den verſchiedenſten Zwecken des Lebens bedienen. Nur daß es immer ganz andere Eigenſchaften der Sprache ſein werden, die man bei dieſen verſchiedenen Zwecken ins Auge faßt. Und es fragt ſich, was denn nun eigentlich die Sprache erſt zur poetiſchen und zur dramatiſchen macht.

Wie alle Kunſt will auch die Poeſie vor Allem darſtellen und zwar das menſchliche Leben, ſowohl in ſeinen inneren, wie in ſeinen äußeren Beziehungen. Da ſie bei ihren Darſtellungen aber ganz auf die Sprache beſchränkt und dieſe zunächſt nur von einer begrifflichen Bedeutung iſt, ſo würde ſie eine lebendige Anſchauung des Lebens wohl niemals vermitteln können, wenn einestheils die Empfindung darin nicht einen ganz unmittelbaren Ausdruck zu gewinnen vermöchte und andererſeits nicht die Begriffe die ihnen urſprünglich zu Grunde liegenden ſinnlichen Anſchauungen, vermöge der Reproduction der Vorſtellungen, wenn auch nur ganz flüchtig, im Bewußtſein wieder hervorriefen.

Es wird also die besondere Aufgabe und Kunst des Dichters sein, die hierzu in der Sprache liegenden Mittel seinen besonderen Zwecken gemäß ins Spiel zu setzen. Nun sind die Zwecke des Dramatikers aber wieder wesentlich andere, als die des Lyrikers oder Epikers, daher auch die Sprache eines jeden von ihnen ihre besonderen Eigenschaften, ihren besonderen Charakter hat. Dies läßt sich am leichtesten aus der dramatischen Behandlung des Verses und aus dem Verhältniß von Vers und Prosa im Drama erkennen.

Es hat Zeiten gegeben, in denen man fast allgemein die metrische Behandlung der Sprache schon für ein wesentliches Merkmal des Poetischen ansah. Auch bietet sie sich als ein nicht zu unterschätzendes Hülfsmittel dafür an. Wie aber die künstliche und kunstvolle Gebundenheit der metrischen Formen die Sprache allein noch nicht zur poetischen macht, so kann umgekehrt auch schon die ungebundene Rede wieder sehr poetisch sein. Die dramatische, sich in einem stetigen, wenn auch bald gemäßigteren, bald reißenderen Flusse bewegende Poesie schließt aber ihrer Natur nach sowohl den Strophenbau mit seinen kunstreichen Formen, wie überhaupt alle complicirteren metrischen Formen ganz von sich aus. Die Griechen haben dieselben zwar angewendet, aber meist auf die Chöre beschränkt, die ohnedies von einem überwiegend lyrisch-musikalischen Charakter waren. Italiener und Spanier haben dies nachgeahmt und nach ihrem Vorgange auch einzelne deutsche Dramatiker, doch nicht ohne Benachtheiligung des eigentlichen dramatischen Charakters der Sprache. Das Drama, welches neben dem stetigen Fortschritt auch Freiheit für den mannigfaltigen charakteristischen Ausdruck der individuellen Stimmungen, Antriebe, Leidenschaften und Entschlüsse fordert, darf hierin durch den Vers keine Schranke erfahren. Es wird sich daher mit Vortheil nur solcher Maße bedienen können, welche gestatten, daß der Rhythmus der momentanen charakteristischen individuellen Empfindung und Willensenergie in den Rhythmus des Versmaßes eingehe, indem es denselben theilweise aufhebt. Kein Vers bietet sich hierzu so günstig an, als der fünffüßige Jambus, welcher zugleich das Uebergreifen dieser rhythmischen Be-

wegung von dem einen Vers in den folgenden gestattet, daher die männlichen dies begünstigenden Endungen bei der dramatischen Behandlung desselben vorherrschen müssen. Indem er durch die ihm selbst eigene rhythmische Form die Sprache über das Maß des gewöhnlichen Lebens erhebt und hierbei zugleich dem gedanklichen und bildlichen Ausdrucke, dem Schwunge der Phantasie und Empfindung einen freieren Spielraum gewährt, legt er dem Ausdruck jenes charakteristisch individuellen Moments doch keine Fessel an, sondern kommt ihm vielmehr entgegen, indem er die Energie desselben verstärkt und ihm hierdurch eine noch größere Bedeutung verleiht.

Shakespeare überragt alle anderen Dichter in der dramatischen Behandlung der Sprache überhaupt und des Jambus insbesondere. Lessing stand in seinem „Nathan" zu sehr unter dem Einfluß der Reflexion, um durch seine Behandlung der Jamben nach allen Seiten hin befriedigen zu können. Das Princip Shakespeares scheint darin richtig erkannt, aber, obschon mit bewunderungswürdigem Verstande erfaßt, doch ohne die charakteristischen Empfindungsantriebe zur Anwendung gebracht. Schiller erreichte zwar hier und da Shakespeare, unterlag aber zu oft seinen lyrisch-rhetorischen Neigungen. Goethe hat in Deutschland den Jambus zu höchster poetischer Schönheit ausgebildet, läßt aber den specifisch dramatischen Ausdruck dagegen zurücktreten, was allerdings durch die behandelten Stoffe begünstigt und gerechtfertigt war. Zudem stand er, als er sich dieses Versmaßes zu dramatischen Zwecken bediente, bereits ganz unter dem Einflusse des Schönheitsideals der Renaissance. Dagegen hat er im ersten Theile des „Faust", in welchem die deutsche Sprache überhaupt ihren höchsten Triumph feiert, den Hans Sachsischen Reimvers zu einer ungeahnten dramatischen Bedeutung erhoben und zugleich zu höchster Schönheit verklärt. Unter den neueren Dramatikern ragen in Bezug auf Bedeutsamkeit des dramatischen Ausdrucks der Sprache Kleist und Hebbel weit über alle anderen hinaus, nur daß wir sie nicht immer auf gleicher Höhe finden.

Das der dramatischen Sprache wesentliche Moment des individuell charakteristischen Ausdrucks, des individuell charak-

teriſtiſchen Empfindungsrhythmus kann demnach in die metriſche Behandlung der Sprache wohl eingehen, iſt ihr jedoch ſelbſt in nur beſchränktem Maße eigenthümlich. Es kann ſich ebenſowohl in der ungebundenen Rede geltend machen und muß dies ſogar, um dieſelbe zur dramatiſch-poetiſchen Sprache zu erheben. Welch einen Reichthum rhythmiſcher Verhältniſſe die dramatiſche Proſa zu entfalten vermag, mit welchem poetiſchen Zauber dieſelben erfüllt ſein können, läßt ſich genugſam an den Werken Shakeſpeares, Leſſings, Goethes und Schillers beobachten. So dürfte es z. B. Goethe ſchwer gefallen ſein, für die Proſa ſeines „Götz" in einer metriſchen Behandlung deſſelben vollen Erſatz zu bieten.

§ 8. Idealismus und Realismus, Formalismus und Naturalismus im Drama.

Mit dem Gegenſatze von Proſa und Vers bei Behandlung der dramatiſchen Sprache hängt ein anderer zuſammen, den wir in allen auf unmittelbare Nachahmung des wirklichen Lebens gerichteten Künſten, mithin auch im Drama, zu beobachten haben: der Gegenſatz von idealiſtiſcher und realiſtiſcher Auffaſſung und Darſtellung ſeiner Erſcheinungen. Man faßt dieſen Gegenſatz nicht ſelten nur in ſeinen Extremen auf, ja verwechſelt ihn wohl gar mit dem von Formalismus und Naturalismus. Realismus und Idealismus ſind aber in der Kunſt beide berechtigt, ſchon deshalb, weil beide ſich einander nie vollſtändig ausſchließen, wofür ſchon Natur und Weſen, wie die äußeren Bedingungen der Kunſt hinlänglich ſorgen. Wir ſehen vielmehr zuweilen beide und zwar gerade in ihren bedeutendſten Erſcheinungen zur Einheit verſöhnt einander durchdringen.

Der Idealismus geht bei ſeinen Darſtellungen von Ideen aus, die, obſchon urſprünglich ſelbſt erſt durch Ableitung von der Wirklichkeit entſtanden, ſich doch über die Sphäre derſelben erheben. Auch iſt er, indem er ſie darſtellen will, an die Erſcheinungen der Natur und Wirklichkeit wieder gebunden. Möglich ſogar, daß er dieſe Darſtellungen ſelbſt wieder auf den Boden der Wirklichkeit verlegt, obſchon er ſich auch einen phantaſtiſchen

dafür ſchaffen kann. Der Idealismus braucht alſo ſeinem Weſen nach nicht vollſtändig von der Natur und Wirklichkeit abzuſehen; er darf es ſelbſt nicht einmal, inſofern er ſich ihrer als Mittel zu ſeinen Zwecken bedient. Er ſtudirt ſie dann vielleicht mit kaum minderer Aufmerkſamkeit, als der Realismus. Allein er ſieht ſie mit anderen Augen und zu anderen Zwecken an. Der Idealismus thut dann aber immer nur das, was auch noch der Realismus zu thun gehalten iſt, wennſchon in minderem Umfange und in ſeiner beſonderen Weiſe. Er abſtrahirt nämlich von Allem, was er für ſeine künſtleriſchen Zwecke für unweſentlich hält. Er thut es ſelbſt dann, wenn, wie im Porträt, die Nachahmung eines beſtimmten Naturgegenſtandes der unmittelbare Zweck ſeiner Darſtellung iſt. Allein er braucht es auch immer nur ſo weit zu thun, als es ſeine künſtleriſche Abſicht durchaus bedingt. Alle großen Dramatiker beweiſen, daß ſie, obſchon Idealiſten, bei ihrem Schaffen überall auf die ſorgfältigſte Beobachtung der Natur zurückgingen, ja zum Theil Meiſter in der Darſtellung des realen Lebens waren. Goethe iſt auf dem Gebiete des Dramas hierfür unter den Neueren das überzeugendſte Beiſpiel und Shakeſpeare konnte in ſeinen Dramen gleichzeitig vom Idealismus, wie vom Realismus als Muſter in Anſpruch genommen werden.

Der Realismus geht von den Erſcheinungen der Wirklichkeit aus. Er kennt für die künſtleriſche Darſtellung kein bedeutenderes Object, welches ihm zugänglich wäre. Für ihn giebt es darin nichts Unbedeutendes und gerade in dem Zufälligen, mit dem ihre Erſcheinungen behaftet ſind, iſt ihm ein beſonderer Reiz gelegen. Es iſt ihm aber bei der Darſtellung des Wirklichen zugleich mit darum zu thun, die durch dieſes in ihm erregten und ihn zu dieſer Darſtellung reizenden Empfindungen darin mit zum Ausdruck zu bringen, nur daß er hierbei nie über die ihm durch die Natur gezogene Grenze hinausgeht. Indem er jedoch ſo die Natur und die Wirklichkeit, ſei es wiſſentlich oder nicht, in Beziehung zu einem beſtimmten Gemüthszuſtande, zu beſtimmten Empfindungen und Ideen bringt, werden, obſchon er ganz realiſtiſch verfährt oder doch zu verfahren glaubt, idealiſtiſche Momente in ſeine Darſtellung einfließen.

Künſtleriſch bildende Phantaſie und künſtleriſche Technik der Ausführung ſind ebenfalls als ſich nie vollkommen ausſchließende Gegenſätze der künſtleriſchen Thätigkeit zu bezeichnen, ſie können aber beide in ganz einſeitiger Weiſe daraus hervortreten. Der Idealismus läuft Gefahr, die künſtleriſche Technik, der Realismus, die künſtleriſch bildende Phantaſie zu vernachläſſigen.

Wenn der Kunſt das ihr weſentlich individuelle ſubjective Moment verloren geht, ſinkt ſie zur bloßen Nachahmung herab, auf Seiten des Idealismus zur Nachahmung überlieferter idealiſtiſcher Formen — zum Formalismus, auf Seiten des Realismus zur bloßen Nachahmung der Natur — zum Naturalismus. Der Naturalismus hat vor dem Formalismus die größere Friſche voraus und kann der Entwicklung der Technik förderlich ſein, ſo lange er auf unmittelbarer Nachahmung der Natur beruht. Die Nachahmung realiſtiſcher oder wohl auch naturaliſtiſcher Werke wird aber ebenſowohl wie der Formalismus traditionell und conventionell werden können. Ganz wird das individuell-ſubjective Moment freilich weder aus dem einen, noch aus dem anderen verſchwinden. Es kann ſich ſogar des einen, wie des anderen, mit einem gewiſſen Raffinement bemächtigen, das ſich dann meiſt auf die übertreibende Behandlung des Einzelnen und Aeußerlichen wirft. Dieſe falſche Originalität tritt der conventionellen Kunſt faſt immer entgegen, nur um meiſt ſelbſt wieder habituell und conventionell zu werden. Sie ruft auf Seiten des Formalismus die Stilentartung, den Schwulſt, das Gewaltſame und Bizarre, auf Seiten des Naturalismus das Manierirte hervor. Das Manierirte iſt von der Manier wohl zu unterſcheiden. Wenn man Stil den Charakter der künſtleriſch bildenden Phantaſie nennen kann, ſo darf Manier der Charakter der künſtleriſchen Technik genannt werden. Auf Seiten des Idealismus bilden ſich Stile, auf Seiten des Realismus bildet ſich dagegen die Manier aus. Man ſpricht von dem Stile eines Raphael und von der Manier eines Rembrandt.

Nicht die Nachahmung an ſich iſt in der Kunſt verwerflich, ſondern nur die unproductive Nachahmung, in welcher das

individuell-ſubjective Moment des Künſtlers latent bleibt. Die productive Nachahmung iſt ſchon darum gerechtfertigt, weil ſowohl in der Natur, wie in den Werken der Kunſt, die ihr zum Gegenſtande dienen, befruchtende Keime zu künſtleriſcher Weiterentwicklung gelegen ſind. Wenn der Künſtler die überlieferte Form frei in ſich aufnimmt, ſie zu höherer und dabei eigenartiger Entwicklung zu bringen ſtrebt, wenn er in Allem, was in derſelben auf Naturnachahmung beruht, den Blick für die Natur offen behält, ſo wird er niemals Gefahr laufen, ſich in Formalismus und Conventionalismus zu verlieren.

Auf dieſem Wege ſind einzig die großen Kunſtſtile entſtanden. Auf ihm haben faſt alle großen Künſtler ihre Laufbahn begonnen. Er hat ihrem Talente eine beſtimmte Richtung gegeben, ohne daß ſie dadurch behindert wurden, daſſelbe zu immer freierer Eigenthümlichkeit zu entfalten.

§ 9. Vom Zwecke des Dramas.

Das Drama hat es mit der einem beſtimmten künſtleriſchen Zwecke entſprechenden Darſtellung einer Handlung zu thun. Welches iſt dieſer Zweck? Der Aufſchluß, den uns die dramatiſchen Werke ſelbſt darüber ertheilen, iſt ein ſehr widerſprechender und unſicherer. Nicht minder widerſprechend und unſicher iſt der, den wir uns aus den dramaturgiſchen und äſthetiſchen Schriften erholen können. Und doch iſt dieſe Frage von großer Bedeutung, ſowohl für den dramatiſchen Dichter, wie für ſeine Beurtheiler.

Inſofern die dramatiſche Dichtung zu den Kunſtwerken zählt, wird ihr beſonderer Zweck dem allgemeinen Zwecke der Kunſt unmöglich widerſprechen dürfen. Der Zweck jeder einzelnen Kunſt wird vielmehr immer nur ſein können, dieſen allgemeinen in ihrer beſonderen Weiſe zu erſtreben und zu erreichen. Wäre der Zweck aller Kunſt aber nichts Anderes, als was ſo Viele vom Theater einzig verlangen: Unterhaltung, ſo würde ſchwer zu begreifen ſein, wie ſich hierzu die Architektur, ja ſelbſt die Plaſtik verhielte. Daß er ebenſowenig blos in der Naturnachahmung, in der Naturwahrheit gelegen ſein könne, habe ich früher ſchon ausgeführt (S. 200 ff.). Sind doch Architektur und Muſik unmittel-

bar gar nicht darauf gerichtet. Müssen doch selbst diejenigen Künste, welche es sind, von einem großen Theil der Naturwahrheit absehen. Können sie doch immer nur den Schein des Wirklichen, nicht dieses selbst zur Darstellung bringen. Allein nur gerade, indem sie dies thun und hierdurch eine freie und reine Anschauung vermitteln, entheben sie den Beschauer dem sonst immer mit unerbittlicher Nothwendigkeit auf ihm lastenden Drucke des causalen Zusammenhangs und üben hierdurch eine befreiende Wirkung auf ihn aus.

Die Kunst hat also zunächst und vor Allem den Zweck, reine Anschauungen zu geben; Anschauungen, die uns vom Drucke und Zwange des wirklichen Lebens, von der Nothwendigkeit des causalen Zusammenhangs, so weit dies überhaupt möglich, befreien und uns in eine solchen Anschauungen entsprechende freie und reine Gemüthsverfassung versetzen. Sie muß daher bei ihren Darstellungen von Allem absehen, was das Sinnenleben des Menschen in ein Verhältniß setzt, welches sich unmittelbar als causales offenbart oder doch solche Verhältnisse, wenn auch nur indirect, zur Folge hat. Woraus sich ergiebt, daß die Kunst mit ihren Wirkungen auf den menschlichen Geist einen unmittelbar auf das äußere Leben gerichteten Zweck nicht verbinden darf, weil sie ihm sonst den causalen Zusammenhang mit diesem wieder fühlbar machen würde. Ihr Zweck soll vielmehr sein, den Geist über diese Sphäre zu erheben, ihn von den Fesseln derselben zu befreien, was z. B. selbst der Traum nur selten vermag, der, obschon noch viel reiner, als die Werke der Kunst, bloße Vorstellung, doch aber nicht von jeder Beimischung causaler Verhältnisse freie und reine Anschauung ist.

Wenn wir ferner die Wirkungen der Erscheinungen der Kunst, z. B. der Malerei, auf die höheren, intelligenteren und an den Umgang mit Menschen gewöhnten Thiere oder auf Kinder und bloße Naturmenschen beobachten, so erkennen wir leicht, daß diese Wirkungen für sie zum Theil ohne alle Bedeutung oder doch von einer wesentlich anderen, untergeordneteren Bedeutung, als für den künstlerisch gebildeten Menschen sind. Selbst noch für Menschen von hoher allgemeiner Bildung bleibt der Genuß

einzelner Kunſtgebiete für lange, ja für immer verſchloſſen. Die Wirkungen der Kunſt können mithin keine ganz unmittelbaren, durch ſie nur bedingten, ſein. Sie können und müſſen vielmehr zum Theil erſt mühſam erworben werden. Sie ſetzen gewiſſe Kräfte des menſchlichen Geiſtes ins Spiel, und zwar bei dem Einen leichter, als bei dem Anderen. Dieſe Kräfte müſſen geübt und ausgebildet werden, da wir erſt durch ſie im Stande ſind, den Kunſtwerken die Bedeutung reiner Anſchauungen, und dieſen Anſchauungen ihre Bedeutung für die Empfindung, für unſer geiſtiges Leben zu geben. Es iſt dabei ſchon immer etwas im Bewußtſein vorausgeſetzt, was der Menſch zwar erſt durch dieſe Kräfte und ihre Thätigkeit, nicht aber erſt aus der Anſchauung von Kunſtwerken, ſondern ſchon aus der bloßen Sinnesanſchauung, wie ſie die Natur und das wirkliche Leben vermittelt, erworben haben muß. Dieſes ſind die Begriffe und die aus ihnen entwickelten Ideen. Können uns doch ſchon allein dieſe, wenngleich in einer weſentlich anderen Weiſe als die Kunſt, über die Sphäre des Wirklichen erheben. Es leuchtet daher ein, daß die Kunſt ihre Zwecke nicht leichter und vollkommener wird erreichen können, als indem ſie uns Anſchauungen vermittelt, welche Ideen darſtellen, oder ſich doch auf Ideen beziehen und indem ſie hierbei eine Wahrheit erſtrebt, welche der Naturwahrheit zwar nicht widerſpricht, wohl aber noch über dieſe hinausgeht. In keiner Kunſt tritt die ideale Natur derſelben ſo augenſcheinlich hervor, als in der Poeſie, deren Medium noch überdies aus nichts anderem, als den ſinnlichen Erſcheinungsformen von Begriffen und Ideen beſteht.

Es iſt mir daher immer unerklärlich geweſen, wie man behaupten konnte, daß die Begriffe wohl unſere abſtracte Erkenntniß, nicht aber unſere ſinnliche Anſchauung zu erweitern vermöchten, daß das begriffliche Denken wohl für die Wiſſenſchaft unentbehrlich, für die künſtleriſche Thätigkeit aber nur hemmend und ſtörend ſei. In Wahrheit erhalten wir durch die Begriffe nicht nur eine Welt ganz eigenartiger Vorſtellungen, ſondern auch die Welt der ſinnlichen Anſchauung erhält durch ſie erſt ihre beſtimmtere, höhere Bedeutung. Und wenn es nicht möglich iſt,

Begriffe ohne ſinnliche Anſchauung zu erlangen, daher die Ausbildung unſerer Begriffe uns zur ſinnlichen Anſchauung immer wieder zurückführt, ſo könnte es andererſeits ohne Begriffe ebenſowenig eine höhere Entwicklung der Sinnesanſchauungen, daher auch keine Kunſt, als eine Entwicklung des Gemüthslebens zur Sittlichkeit, geben. Wie viel man auch immer von den Kunſttrieben der Thiere geſprochen hat, ein künſtleriſches Bewußtſein, eine Kunſtthätigkeit, eine Kunſt konnte das Thier ebenſowenig wie eine Welt der Sittlichkeit haben, ſchon weil es keine Begriffe, oder doch keine ſinnlichen Anſchauungszeichen der Begriffe, keine Sprache hat.

Wenn die Abſtractionen der Kunſt bei ihrer Nachahmung der Natur als Mangel empfunden würden, ſo müßte das Maß derſelben ihre Rangfolge beſtimmen. Dies iſt jedoch keineswegs der Fall. Vielmehr erſchließt jede einzelne Kunſt dem menſchlichen Geiſte eine nur ihr eigenthümliche Welt, oder doch Wirklichkeit und Natur von einer nur ihr zugänglichen Seite. In beſchränkterem Umfang läßt ſich das ſogar von jedem wahrhaften Künſtler, von jedem wahrhaften Kunſtwerk behaupten. Raphael erſchließt uns eine andere Welt, als Michel Angelo, Shakeſpeare eine andere, als Goethe und gerade deshalb haben die Werke eines jeden ihre beſondere Bedeutung.

Iſt dieſe Bedeutung nur auf die bloße Anſchauung, die ſie gewähren beſchränkt, oder üben ſie auch noch einen darüber hinaus, einen auf das praktiſche Leben gerichteten Einfluß aus?

Daß dieſer Einfluß kein unmittelbarer ſein dürfte iſt oben ſchon ausgeführt, daher auch kein unmittelbar auf ſittliche Beſſerung oder auf Belehrung gerichteter. Einzelne Künſte würden einem ſolchen Zwecke gar nicht entſprechen können und eine Menge der den übrigen angehörenden und nach ihrem künſtleriſchen Werthe hochgeſchätzten Werke, demſelben wenigſtens gar nicht entſprechen. Der Poeſie und insbeſondere dem Drama hat man gleichwohl die Verfolgung ſolcher Tendenzen zur Pflicht gemacht, und wenn wir die dramatiſche Production überblicken, finden wir einen nicht geringen Theil ganz unmittelbar auf die Ver-

folgung sei es politischer, sei es kirchlicher, socialer, belehrender, sittlicher Zwecke gerichtet. Auch scheint es, als ob selbst der größte Dramatiker, Shakespeare, in seinem tiefsinnigsten Werke, „Hamlet", darauf habe hinweisen wollen, indem hier das Schauspiel im Schauspiel zur Entlarvung des Verbrechens benutzt wird. Und doch ist es gerade dieses Drama, welches uns gewissermaßen veranschaulicht, daß überall, wo die Kunst ganz unmittelbar tiefergehende sittliche Wirkungen ausübt, sie die ihr eigenthümlichen Wirkungen, den Kunstgenuß gleichzeitig aufhebt, da wir den vom Schauspiel in seinem Gewissen getroffenen König hier ganz unfähig sehen, demselben länger noch beizuwohnen und diese so tiefgehenden Wirkungen keineswegs Besserung, sondern nur neue Frevel, neue Verbrechen zur Folge haben. Wohl hat das Drama es mehr als jede andere Kunst mit der Darstellung sittlicher Motive, Probleme und Handlungen zu thun. Wie aber Malerei und Plastik, indem sie anatomische oder mathematische Verhältnisse zur Darstellung bringen, nicht unsere anatomischen und mathematischen Kenntnisse, oder die historische Kunst, indem sie solche Verhältnisse zur Darstellung bringt, nicht unsere historischen Kenntnisse erweitern will, so braucht auch das Drama, indem es sittliche Verhältnisse zur Darstellung bringt, uns nicht unmittelbar belehren oder bessern zu sollen.

Würde dies doch das Drama in größerem Umfange nur dann erreichen können, wenn es den Ton zu dem des gewöhnlichen Lebens herabstimmte und vorzugsweise solche Fälle behandelte, wie sie das tägliche Leben für jeden von uns mit sich zu bringen pflegt. In der That ist dies auch immer von den eigentlich moralisirenden dramatischen Schriftstellern geschehen, während die großen dramatischen Dichter stets darauf ausgingen, mächtige Antriebe und Leidenschaften außergewöhnlicher Naturen in außergewöhnlichen Lagen zur Darstellung zu bringen.

Einen praktischen, wenn auch zunächst nicht auf das äußere Leben, sondern ganz nur auf die Anschauung des Kunstwerks gerichteten Zweck hat gleichwohl das Drama, insofern es bestimmte Kräfte des Geistes in einer dem entsprechenden Weise

ins Spiel ſetzt. Weſentlich ein Product der Phantaſie, wirkt es zunächſt auf dieſe, durch ſie aber zugleich auf die Kräfte des Gemüths und des Verſtandes mit ein. Die Bedeutung der Thätigkeit der Phantaſie und ihrer Kräfte, der Vorſtellungskräfte, für das ganze bewußte, mithin auch für das praktiſche Leben wird ſofort erſichtlich, ſobald man bedenkt, wie es immer nur Vorſtellungen ſind, welche die Triebe aller übrigen Thätigkeiten des Geiſtes wecken und beſtimmen; wie es immer nur Vorſtellungen ſind, womit wir auch noch ſelbſt dieſe Thätigkeiten wieder beſtimmen können, indem wir ſie ihnen zum Zweck ſetzen; wie dem Willen ein zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar beſtimmender Einfluß auf die vorſtellende Thätigkeit beiwohnt, indem er einen Einfluß ausübt auf die ſie beſtimmenden Sinneseindrücke. Einen ſolchen Einfluß vermag nun der Wille unter Anderem auch in der Kunſt zu gewinnen und auszuüben.

Wenn aber die Kunſt die Kräfte der Phantaſie und hierdurch die Kräfte des Gemüths und Verſtandes auf eine bedeutſame und dabei durchaus harmoniſche Weiſe ins Spiel zu ſetzen, und den Geiſt von dem Drange und Zwange der Nothwendigkeit cauſaler Verhältniſſe zu befreien und zu reinen und ideellen Anſchauungen zu erheben vermag, ſo wird ſie den letzteren, abgeſehen von der Wohlthat und dem Genuß, den ſie ihm unmittelbar hierdurch gewährt, auch allmählich fähiger machen, das wirkliche Leben noch ſelbſt unter den Geſichtspunkt reiner Anſchauung zu ſtellen und der Aſſociation der Vorſtellungen und Ideen eine entſprechende Richtung zu geben. Niemand wird aber bezweifeln, daß eine ſolche Cultur der Phantaſiekräfte für das ganze praktiſche und ethiſche Verhalten des Menſchen von außerordentlicher Bedeutung ſein müßte. Durch ſie würde die Kunſt ja veredelnd auf das ganze übrige Geiſtesleben des Menſchen, auf ſeine Anſchauung und Auffaſſung der Welt, ſo wie auf Sitten und Handeln einwirken. Das Drama erſcheint zu Letzterem vor Allem geeignet, inſofern es das menſchliche Handeln ſelbſt zum beſonderen Gegenſtand ſeiner Darſtellung macht.

§ 10. Ernste und heitere Weltanschauung. Das Tragische und das Komische. Die Verbindung beider Anschauungen in dem Humor.

Das Drama bringt nicht einen einzelnen Moment des handelnden Lebens, eine einzelne Handlung, sondern einen bestimmten Entwicklungsproceß derselben zur Darstellung. Zu den Abstractionen vom wirklichen Leben, welche die besonderen Zwecke des dramatischen Dichters bedingen, gehören auch diejenigen, welche der Grundstimmung seines Gemüths entsprechen. Die Welt stellt sich uns überall in Gegensätzen dar. Glück und Unglück, Lust und Leiden, Leben und Tod drängen sich überall unserer Betrachtung auf. Gegensätze, die noch ganz von denen zu unterscheiden sind, aus welchen der dramatische Dichter in jedem besonderen Falle seine Handlung entwickelt und die ihre Quelle und ihren Grund in der Verschiedenheit der Charaktere und Lebenslagen haben. Der Dichter kann seine Betrachtung, sei es ausschließlich, sei es auch nur überwiegend, auf die eine Seite jener Gegensätze einschränken, er kann die Welt, sei es ausschließlich oder doch überwiegend, nur von der ernsten oder von der heiteren Seite in Betracht ziehen und es kann in dem Kunstbegriff einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Dichtungsform, ja eines bestimmten Individuums liegen, eine jede dieser beiden Betrachtungsweisen ganz rein und unvermischt zur Darstellung zu bringen.

Die ernste Weltanschauung führt in allen Künsten zur Darstellung des Ernsten, Würdevollen, Erhabenen. Sie darf, um in den Grenzen des Schönen zu bleiben, über das Furchtbare nicht hinausgehen. Nur in den in der Zeit verlaufenden Entwicklungsprocessen mag selbst noch das Schreckliche, Gräßliche, als ein vorübergehendes, seine Auflösung wieder findendes Moment der Dissonanz mit eintreten. Insoweit ist es daher auch im Drama gerechtfertigt; sein Gebrauch setzt aber stets den großen Künstler voraus.

Die heitere Weltanschauung führt in allen Künsten zur Darstellung des Heiteren, des Anmuthigen, des Lustigen und Lächerlichen. Sie kann, um in den Grenzen des Schönen zu bleiben, über die Darstellung des Grotesken nicht hinausgehen.

Sie darf die Caricatur, ja selbst das Obscöne in sich aufnehmen, aber nur als Momente in dem sie wieder auflösenden Processe des Schönen. Insoweit sind sie daher auch im Drama nur zulässig. Auch hier setzt aber das Unschädliche ihres Gebrauchs eine bedeutende künstlerische Kraft voraus.

Die Poesie ist die einzige Kunst, in welcher das Tragische und das Komische zu voller Entwicklung gelangt. Die Sculptur und die Malerei können wohl Momente derselben, nicht aber ihre volle Entwicklung zur Darstellung bringen. Das Tragische, wie das Komische, geht aus Conflicten hervor, die aus der Verschiedenheit der Willensäußerungen des Menschen und aus dem Widerspruche entspringen, in welchem die Freiheit dieser Willensäußerungen zu dem als Nothwendigkeit auf ihn einwirkenden ursachlichen Zusammenhange des äußeren Lebens steht. Wie diese Conflicte den eigentlichen Gegenstand der dramatischen Darstellung bilden, so bilden das Tragische und das Komische die beiden Pole, um welche sich dieselbe bewegt. Ueberall, wo sich ein Gegensatz, ein Conflict von Charakteren und Handlungen erzeugt, wird sich die Einseitigkeit und Unzulänglichkeit beider mit offenbaren. Damit diese die Stimmung des Heiteren hervorrufen können, werden sie überwiegend auf das Gebiet des Verstandes und der Sinnlichkeit beschränkt bleiben und unschädlich erscheinen müssen. Denn fielen sie überwiegend unter den Gesichtspunkt des Gemüths und der Sittlichkeit, stellten sie sich nicht nur als gefahrdrohende, sondern auch als verderbliche dar, so würde ihnen folgerichtig nur eine ernste Anschauung und Auffassung entsprechen können. Es entsteht hier die Frage, warum, wenn, wie wir sehen, die Befreiung von dem Zwange und Drucke des causalen Zusammenhangs mit zu dem Zwecke der Kunst gehört, die Darstellung von Conflicten, die uns, wenn auch in verschiedener Weise, so doch immer an unsere Abhängigkeit von der Nothwendigkeit jenes Zusammenhangs so eindringlich erinnern, zu einer Quelle des Genusses werden kann?

Nach Aristoteles sollte das Tragische die Beschaffenheit haben, durch die Erregung von Mitleid und Furcht eine Läuterung dieser Affecte zu bewirken. Lessing hatte für seine Erklärung dieser

Stelle die Definition mit herangezogen, die jener Denker im fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs ſeiner Rhetorik giebt, wo es unter Anderem heißt, daß, um mit dem Uebel eines Anderen Mitleid haben zu können, man dieſes Uebel in einem ähnlichen Falle für ſich ſelbſt fürchten müſſe. Woraus Leſſing den Schluß zog, daß die tragiſche Furcht, von welcher Ariſtoteles ſpreche, nicht die Furcht für den Anderen, ſondern nur die Furcht für uns ſelbſt ſei; den Einwurf, daß wenn Ariſtoteles die letztere wirklich gemeint, er ſie nicht noch beſonders aufzuſtellen nöthig gehabt hätte, weil ſie dann ja ſchon in dem Begriff des Mitleids enthalten geweſen wäre, hat er, doch nicht ohne Künſtlichkeit, zu widerlegen geſucht. Indeß weist Ariſtoteles an anderer Stelle ſelbſt darauf hin, daß die Furcht für uns ſelbſt ebenſowenig die Quelle des tragiſchen Mitleids, wie die tragiſche Furcht ſein könne, indem er ſagt, daß diejenigen kein Mitleid haben könnten, welche in zu großer Furcht für ſich ſelbſt ſeien, weil ſie dann nur mit ſich ſelbſt beſchäftigt ſein würden; wodurch er überhaupt darauf hinwies, daß die Furcht für uns ſelbſt ein anderes Object habe, als das in der künſtleriſchen Anſchauung gegebene, und uns alſo von dieſem nur ablenken müßte. Und warum ſollte es nicht eben ſo gut wie ein Leiden, das nur durch die Vorſtellung des Leidens eines Anderen in uns erweckt wird, auch eine Furcht geben, welche nur durch die Vorſtellung eines einem Anderen drohenden Uebels hervorgerufen würde? Wie aber jenes Leiden, das Mitleid, die Furcht, ſo ſetzt dieſe Furcht auch ſchon in gewiſſer Weiſe ſelbſt wieder das Mitleid, die Theilnahme voraus. Um für einen Anderen fürchten zu können muß er ſo beſchaffen ſein, daß wir ihm unſere Theilnahme ſchenkten.

Indem Ariſtoteles von der tragiſchen Handlung aber nicht nur die Erregung von Mitleid, ſondern auch von Furcht verlangte, hat er zugleich angedeutet, daß der tragiſche Charakter das Uebel, welches wir für ihn fürchten, durch ſein Verhalten herausfordern müſſe. Denn wie ſollte ſeine Handlungsweiſe uns ſonſt für ihn fürchten laſſen? Eine nähere Erklärung aber findet ſich noch in der weiteren Beſtimmung, daß weder tugendhafte Männer aus Glück in Unglück, noch laſterhafte aus Unglück

in Glück gerathen dürften — weil beides gleich untragisch sei. Aristoteles verlangte demnach eine tragische Schuld, mit welcher der Begriff der tragischen Gerechtigkeit aufs Engste zusammenhängt. Eine Stelle des neunten Kapitels des zweiten Buchs giebt hierüber aufklärendes Licht. Dem Mitleide — lesen wir hier — steht am geradesten das gegenüber, was man sittliche Entrüstung nennt, denn dem Leide, welches man über unverdientes Mißgeschick empfindet, ist in gewisser Weise das Leid über unverdientes Glück gegenübergestellt und beide Empfindungen kommen aus demselben guten Herzen. Denn über Menschen, welchen es unverdient schlimm ergeht, muß man betrübt sein und Mitleid haben, wenn aber unverdienter Weise gut, sich dawider empören, da, was gegen Verdienst geschieht, ungerecht ist.

Gewiß wird die causale Nothwendigkeit, der wir den tragischen Charakter erliegen sehen, uns in einem weit milderen Lichte erscheinen, wenn sie sich als Ausfluß einer Gerechtigkeit enthüllt, welche wir zu fordern uns selbst innerlich gedrängt finden. Ist aber darum diese Gerechtigkeit schon die letzte Quelle der tragischen Befriedigung? Sie kann es schon deshalb nicht sein, weil sie fast niemals in einem ganz angemessenen Verhältnisse zu der tragischen Schuld steht, ja nicht einmal in einem solchen Verhältnisse zu ihr stehen darf. Denn wäre das drohende Uebel der Schuld völlig angemessen, wie hätten wir es wohl dann, da wir es fordern mußten, zu fürchten, wie könnte es dann wohl noch Raum in uns für das Mitleiden lassen? Leiden und Tod sollen im Drama aber ebensowenig blos unser Mitleid und unsere Furcht erwecken, als blos unserem Gerechtigkeitsgefühl Genüge schaffen, sondern das Größte, Schönste, Eigenste und Gewaltigste eines bestimmten Charakters zur Erscheinung bringen, und indem sie denselben hierdurch verklären, uns selbst über die Schrecken der Nothwendigkeit von Leiden und Tod erheben, ja selbst noch auf diese einen verklärenden Schein hierdurch werfen. So sind es denn immer erst diese beiden Momente, ein im causalen Zusammenhange der Dinge sich offenbarendes gerechtes Walten und die das Gewaltigste, Herrlichste, Eigenste der Menschennatur in seiner ganzen Fülle offenbarende Macht von Leiden und Tod,

welche im Zuſammenwirken mit der in uns erregten Furcht, mit dem in uns erregten Mitleid eine Handlung zu einer tragiſchen machen, die Furcht in Ehrfurcht, das Mitleid in Bewunderung verwandeln, uns ſelbſt aber über die Schrecken der cauſalen Nothwendigkeit von Leiden und Tod erheben. Hierbei kann nun das Hauptgewicht bald mehr auf Seiten des Mitleids und jener verklärenden Macht, bald mehr auf Seiten der Furcht und jenes gerechten Waltens liegen, ſo daß wir uns bald mehr durch die Erhabenheit der Charaktere, bald mehr durch die Erhabenheit des Verhängniſſes über jene Schrecken erhoben finden, woraus verſchiedene Arten des Tragiſchen entſtehen, wofür „Romeo und Julia“ und „Richard III.“ als Beiſpiele dienen mögen.

Es iſt zu bedauern, daß uns die Gedanken des Ariſtoteles über das Komiſche vorenthalten geblieben ſind, ſei es, daß er dieſelben gar nicht niedergeſchrieben, oder daß dieſe Niederſchrift uns doch verloren gegangen iſt. Indeß geben uns ein paar Stellen ſeiner Poetik auch dafür einigen Anhalt. „Die Komödie — heißt es hier Kap. 5, § 1 — iſt eine Nachahmung ſchlechterer Charaktere, doch nicht in dem Sinne abſoluter Schlechtigkeit, ſondern von dem hierbei in Rede ſtehenden Häßlichen gehört ein Theil in das Gebiet des Lächerlichen. Das Lächerliche iſt nämlich irgend ein Fehler oder eine Häßlichkeit, die keinem wehe thut und nichts Verderbliches hat, wie, um gleich das nächſte Beiſpiel zu nehmen, die lächerliche Maske etwas Häßliches und Verzerrtes iſt, ohne Schmerz auszudrücken.“

So dürftig dieſe Erklärung auch iſt, ſo geht aus ihr doch das Eine hervor, daß Ariſtoteles die Komödie als den entſchiedenen Gegenſatz der Tragödie auffaßt, da der durch ſie dargeſtellte Vorgang nichts Verderbliches haben, d. h. keine Furcht, kein Mitleid, ſondern vielmehr ihr Gegentheil, das Lächerliche, hervorrufen und von dem Häßlichen eines Charakters nur die Seite zur Darſtellung bringen ſoll, welche nicht Schmerz ausdrückt — daher auch nicht unter den Geſichtspunkt einer ernſten, das Gemüth und die Sittlichkeit berührenden, ſondern nur unter den des Verſtandes und der Sinnlichkeit fällt. Obſchon Ariſtoteles von dem tragiſchen Charakter forderte, daß er überwiegend

ein beſſerer ſei, ſo durfte er doch auch nach ihm kein vollkommen tugendhafter, er mußte vielmehr ebenfalls mit einer Einſeitigkeit, einem Fehler, einer Häßlichkeit behaftet ſein — nur daß dieſe hier umgekehrt nur unter den Geſichtspunkt des Gemüths und der Sittlichkeit fallen könnte. Wenn ich die Forderungen des Ariſtoteles in meine Sprache überſetze, ſo glaube ich dieſelben etwa folgendermaßen ausdrücken zu ſollen: Was einem Charakter tragiſche Erhabenheit giebt, ſollen und können immer nur ſeine beſſeren, auf dem Gebiete des Gemüths und der Sittlichkeit liegenden Eigenſchaften ſein, wogegen die Quelle des Komiſchen, Lächerlichen immer nur deſſen Mängel, Fehler, Verkehrtheiten, Beſchränktheiten ſein können, inſofern dieſe auf dem Gebiete des Verſtandes und der Sinnlichkeit liegen. Durch die bloßen Vorzüge würde allerdings ein Charakter ebenſowenig zu einem komiſchen, wie durch Fehler und Frevel allein zu einem tragiſchen gemacht werden können. Das Genie der neueren Zeiten hat aber gezeigt, wie dies keineswegs hindert, daß ſelbſt noch ein überwiegend edler Charakter zu einem komiſchen, ein überwiegend bösartiger zu einem tragiſchen gemacht werden könne, vorausgeſetzt, daß jener nur mit einer gewiſſen Einſeitigkeit des Urtheils, der Sinneswahrnehmung ꝛc., dieſer mit einzelnen großen Eigenſchaften des Gemüths ausgeſtattet iſt, wie dort z. B. Shakeſpeares Olivia, hier Shakeſpeares Richard III. und Macbeth. Inſofern hat die Ariſtoteliſche Begriffsbeſtimmung des tragiſchen und komiſchen Charakters eine Erweiterung erfahren, zu welcher es ihm noch an Beiſpielen fehlte.

Verſuchen wir jetzt ſeinem Begriff des Komiſchen etwas näher zu treten, indem wir ihn aus dem Gegenſatze zu ſeinem Begriffe des Tragiſchen entwickeln. Als Gegenſatz des Mitleids hatte Ariſtoteles ein Vergeltung forderndes Gefühl ſittlicher Entrüſtung bezeichnet. Allein dieſer Gegenſatz, der noch ganz auf dem Gebiete der Sittlichkeit ſelbſt liegt, hat, wie wir gefunden, wohl eine Bedeutung für die Tragödie, läßt aber auf die Komödie, die ſich vorzugsweiſe auf dem Gebiete des Verſtandes und der Sinnlichkeit bewegt, und darum ſelbſt ſittliche Handlungen nur von dieſer Seite in Betracht zu ziehen hat, keine Anwendung zu.

Hier aber zeigt ſich ein anderer Gegenſatz in der Spottluſt. Er konnte dem Ariſtoteles keineswegs fremd ſein. Eine Kap. 4, § 7 ſtehende Stelle ſeiner Poetik weist ſogar darauf hin. „Die ernſteren Dichter — heißt es hier — ahmten edle Handlungen und Handlungen eben ſolcher Menſchen nach, die leichtfertigen dagegen die der ſchlechten, indem ſie zuerſt Spottgedichte machten, wie jene anderen Hymnen und Lobgedichte.“

Als Gegenſatz der Furcht finden wir aber bei ihm (2. Buch, 5. Kap. ſeiner Rhetorik) den Muth bezeichnet. Auch dieſer liegt in der Sphäre des Gemüths und der Sittlichkeit und iſt vorzugsweiſe nur ein Gegenſatz derjenigen Furcht, die hier Ariſtoteles einzig im Sinne hatte, der Furcht für uns ſelbſt. Der Gegenſatz, den wir dazu auf dem Gebiete des Verſtandes und der Sinnlichkeit finden, dürfte dagegen der Uebermuth ſein. Nicht nur die Gefahren, welche uns ſelbſt, ſondern auch die, welche einen Anderen bedrohen, können wir mit Uebermuth anſehen. Der Uebermüthige lacht der Gefahren, weil er an ihrer Beſiegung nicht zweifelt, weil er ihre Verderblichkeit entweder nicht ſehen kann, oder doch nicht ſehen will. Spottluſt und Uebermuth ſtehen in einem ähnlichen Verhältniſſe der Reciprocität, wie Mitleid und Furcht. Nur der Uebermüthige, nicht der Furchtſame iſt zum Spotte geneigt. Nur einen uns zur Verſpottung reizenden Gegenſtand werden wir mit Uebermuth in Verlegenheiten, ja ſelbſt in Gefahren gerathen ſehen, weil dieſe ſeine Mängel und Schwächen noch ſchärfer hervortreten zu laſſen verſprechen. (Man denke z. B. der Scene, in welcher Junker Tobias den Junker Bleichenwang und Viola zum Duell aneinanderhetzt.) Spottluſt und Uebermuth waren die Quellen, aus denen die altattiſche Komödie hervorging. Beide werden aber ebenſowenig allein ſchon zur Hervorbringung des Komiſchen ausreichen, wie Mitleid und Furcht zum Tragiſchen. Und wie es nach Ariſtoteles in der Tragödie zu einer Läuterung dieſer Affecte kommen ſollte, ſo wird auch im Komiſchen eine Läuterung jener Affecte gefordert ſein. — Ariſtoteles ſchränkte, wie wir ſahen, das Häßliche, welches hiernach Spottluſt und Uebermuth erwecken ſoll, auf ſolche Fehler und Handlungen ein, die nichts Verderbliches haben. Da nun auch ſolche Fehler und

Handlungen, welche der Thorheit entſpringen, mit verderblichen Folgen drohen oder auch mit ſchlimmen Abſichten verbunden ſein können, ſo geht die Forderung des Ariſtoteles offenbar dahin, daß hier die drohende Gefahr durch den inneren Zuſammenhang der Handlung ſich vorausſichtlich ſchon immer als unſchädliche darſtellen müſſe, um die komiſche Wirkung nicht aufzuheben (wie dies z. B. mit den Plänen Borachios in „Viel Lärmen um Nichts" und mit denen Shylocks der Fall) ja daß dieſe Gefahr durch die innere und äußere Verknüpfung der Handlung, durch die Fügung des Zufalls zu ungeahntem Glücke ausſchlage (wie z. B. in der „Komödie der Irrungen" und in „Was ihr wollt"). Die komiſche Wirkung wird aber immer geſteigert werden, falls der cauſale Zuſammenhang ſich hierzu der Thorheiten ſelbſt mit bedient, welche die gefahrdrohende Verwirrung erſt herbeigeführt haben. Es erklärt ſich hieraus, daß auch das Sittliche und das ſittlich Verwerfliche mit in die Komödie eingehen können, zugleich aber auch, welche Stellung es darin einzunehmen hat. Die willkürliche, geſchmackloſe, die Einheit des Stils und der Stimmung oft tief verletzende Vermiſchung poſſenhafter und ernſter Elemente in unſeren neueren Dramen und Luſtſpielen iſt hiervon wohl zu unterſcheiden.

Es geht aber ferner daraus hervor, daß ſich im Komiſchen die Nothwendigkeit des cauſalen Zuſammenhangs, ja ſelbſt ihr gegenüber die Beſchränktheit der menſchlichen Natur als fördernde, freundliche Macht zu offenbaren hat, wodurch beide in das Licht einer Verklärung gerückt werden, die wir um des lächerlichen Contraſtes willen, der darin ſichtbar wird, eben die komiſche nennen.

Die Tragödie betrachtet die menſchlichen Handlungen vom Standpunkte der Sittlichkeit und ſtellt ſie auf dem Boden derſelben dar. Die Komödie betrachtet ſie dagegen vom Standpunkte des Verſtandes und verlegt ſie auf deſſen Boden. In der Tragödie kommt das Unzulängliche ſelbſt der gewaltigſten Willensäußerungen in Frage, inſofern dieſelben in einem beſtimmten Sinne unberechtigt ſind. Sie ſchließt das Unzulängliche der Verſtandeskräfte nicht aus, nur daß es als ſolches hier zunächſt nicht in

Betracht kommen darf. Im Luſtſpiel handelt es ſich dagegen um das Unzulängliche der menſchlichen Sinneswahrnehmung, der menſchlichen Verſtandeskräfte, des menſchlichen Urtheils. Es ſchließt das Unberechtigte der Willensäußerungen nicht aus, nur daß hier dagegen dieſes als ſolches zunächſt nicht in Betracht kommen darf. Dort entwickeln ſich die Conflicte aus den menſchlichen Leidenſchaften (die nicht mit bloßen Affecten zu verwechſeln ſind), hier dagegen aus menſchlicher Thorheit und Beſchränktheit. Die tragiſchen Leidenſchaften gehen aber immer nur aus großen, herrlichen Anlagen eines beſtimmten Charakters hervor, den ſie durch Einſeitigkeit hier zu leichteren Fehltritten, dort von Gewaltthat zu Gewaltthat, von Frevel zu Frevel hinreißen, daher nicht nur ein edles, ſondern auch ein verderbliches Wollen offenbaren können. Die komiſchen Thorheiten gehen dagegen aus der Beſchränktheit der menſchlichen Geiſtesanlagen, oder doch aus denen eines beſtimmten Charakters hervor, gleichviel ob ſich mit ihnen ein Wohl- oder Uebelwollen verbindet, ſobald ſich nur dieſes als etwas Unſchädliches dabei darſtellt. Im Tragiſchen werden Leiden und Tod verklärt, inſofern durch ſie einer durch die Handlung erregten ſittlichen Forderung genügt wird, worin das Moment der bekannten, aber auch viel verkannten poetiſchen Gerechtigkeit liegt, zugleich aber auch das Schönſte, Erhabenſte, Eigenſte der Menſchennatur und eines beſtimmten Charakters zu voller Erſcheinung kommt. Im Komiſchen fällt auf die menſchliche Ungereimtheit und Verkehrtheit, wie auf die menſchliche Abhängigkeit von den Spielen des Zufalls ein verklärender Schimmer, inſofern gerade durch ſie ein glücklicher Ausgang mit herbeigeführt wird. Die Tragödie, um bei der Ariſtoteliſchen Definition derſelben zu bleiben, erhebt uns alſo über Leiden und Tod, indem ſie dieſe nicht nur zu Gegenſtänden reiner Anſchauung macht, ſondern auch beide verklärt. Sie reinigt daher Furcht und Mitleid von den ſinnlichen, aus cauſalen Verhältniſſen entſpringenden Beſtandtheilen dieſer Affecte. Die Komödie, indem ſie die menſchliche Thorheit, die menſchliche Verkehrtheit zu Gegenſtänden reiner Anſchauung macht und dabei in ein verklärendes Licht ſetzt, mäßigt und reinigt dagegen Uebermuth und

Spottluſt von den niederen und eigenſüchtigen Beſtandtheilen dieſer Affecte. Jene werden hierbei in begeiſterte Bewunderung und Ehrfurcht, dieſe in ſich beſcheidende Zuverſicht und in das heitere Lächeln des Wohlwollens verwandelt.

Der hier erörterte, aus der Verſchiedenheit der Grundſtimmung und Grundanſchauung des menſchlichen Geiſtes entſpringende Gegenſatz kommt aber nicht immer in ſo ſtrenger Sonderung zur Erſcheinung. Es giebt vielmehr außer der ernſten und heiteren noch eine andere Grundſtimmung des Geiſtes, in welcher derſelbe verſöhnt und zu innerer Einheit verbunden erſcheint. Man hat ſie gemeinhin mit dem Namen des Humors bezeichnet. Dieſe Durchdringung von heiterer und ernſter Stimmung und Anſchauung vollzieht ſich indeß in größerem Umfange immer nur bei einzelnen Naturen, bei einzelnen Völkern. Wir fanden ſie im Alterthum ſtreng genommen nur bei den Indern, von den neueren Culturvölkern aber beſonders bei den Germanen. Der Humor ſcheint ſich eben nur auf der Grundlage eines tiefen Gemüthslebens entwickeln zu können. Ich habe die äußeren Umſtände zu berühren gehabt, welche im Mittelalter der Entwicklung deſſelben bei den germaniſchen Völkern beſonders förderlich waren. Es genügt hier, darauf zurück zu verweiſen (ſ. Seite 75). Wie ich dort darlegen konnte, unterſchied ſich die claſſiſche Kunſt hauptſächlich dadurch von der romantiſchen, daß ſich in ihr die künſtleriſche Phantaſie ihres Gegenſtandes in voller objectiver Freiheit zu bemächtigen und dieſe an und für ſich in objectiver Reinheit zur Darſtellung zu bringen vermochte, wogegen in der romantiſchen Kunſt die künſtleriſche Phantaſie dieſe Freiheit nicht vollkommen beſitzt, ſondern ihren Gegenſtand vorzugsweiſe in Beziehung zur ſubjectiven Empfindung und nur um dieſer Beziehung willen zur Darſtellung bringt, daher auch nicht rein an ſich, ſondern in ſeinen Beziehungen zur übrigen Welt.

Im Humor, welcher dieſe gebundene romantiſche Stimmung des Geiſtes zur Vorausſetzung hat, gewinnt dieſer eine Freiheit anderer Art, die Freiheit, die Welt der Erſcheinungen nicht blos unter den Geſichtspunkt einer ausſchließlich ernſten

oder einer ausschließlich heiteren Betrachtung zu stellen, sondern diese beiden Seiten der Betrachtung in sich zu vereinen und zu verschmelzen, so daß er selbst im Erhabenen und Tragischen noch ein Lächeln hat für das Kleine und Unzulängliche und für die sich darin etwa offenbarende Verkehrtheit und selbst noch das Lächerliche und Komische bis an die Grenze des Ernsten und Tragischen zu verfolgen vermag. So konnte Shakespeare seinem Lear den Narren, seiner Julia die Amme zur Seite geben, seinem Percy den Falstaff gegenüberstellen, oder auch Situationen von ernst-tragischem Anstrich, wie die Unterbrechung der Vermählung Hero's in „Viel Lärmen um Nichts" oder die Gerichtsscene im „Kaufmann von Venedig" unter den Gesichtspunkt der komischen Weltanschauung rücken. Der Humor darf indeß dem tragischen und komischen Charakter wohl eine andere Färbung geben, die eigenthümliche Natur desselben aber keineswegs verändern. Auch dafür ist Shakespeare das Muster. Obschon die herrische Leidenschaftlichkeit Lears an Thorheit, die verblendete Eifersucht Othellos an lächerliche Kurzsichtigkeit streift, finden wir uns doch bei der Darstellung dieser Charaktere fort und fort in der Stimmnng des Tiefernsten und Tragischen erhalten. Und wenn er im Lustspiel in der Verfolgung des Komischen bis auf das Gebiet des Sittlichen für unsere Empfindung bisweilen zu weit geht (z. B. bei der Unterbrechung der Vermählungsscene in „Viel Lärmen um Nichts" oder in der Gerichtsscene im „Kaufmann von Venedig"), so daß wir uns Gewalt anthun müssen, um diese Scenen noch unter dem hierdurch geforderten Gesichtspunkt betrachten zu können, so fragt es sich doch, ob wir ihm die Schuld dafür beimessen dürfen, oder ob uns die hierzu nöthige Freiheit des Geistes nur verloren gegangen ist?

Wenn den Alten eine humoristische Auffassung des Lebens auch fehlte, so hatten doch auch sie das Bedürfniß, die komische Weltanschauung auf tragische Vorgänge anzuwenden. Dies führte bei ihnen zur Erfindung des Satyrspiels, der Tragikomödie und der Hilarotragödie, denen wir später noch zu begegnen haben werden. Die mehr willkürliche Verbindung und Vermischung ernster und lächerlicher Motive und Elemente, welche

die Vertreter des naturaliſtiſchen Kunſtprincips in das Drama eingeführt haben, hat zu den Gattungen des ſentimentalen und moraliſirenden Luſtſpiels (der „Comédie larmoyante“) und zu einem mit poſſenhaften Elementen durchzogenen Drama, ſo wie in ſeinen letzten Conſequenzen zu einer völligen Stilentartung geführt.

§ 11. Organiſation und Motivirung des Dramas.

Ueber Bau, Gliederung und Proportionalität des Dramas iſt ſchon früher geſprochen worden. Mit ihnen hängt auf das Engſte zuſammen, was man dramatiſche Entwicklung, dramatiſche Organiſation nennt. Das Drama iſt nicht blos ein architektoniſcher Bau, es iſt ein lebendiger Organismus, deſſen Seele die Motivirung. Von ihr konnte aber erſt hier die Rede ſein, weil ſie eine andere für die Komödie, als für die Tragödie iſt.

In Bezug auf das Einzelne laſſen ſich für die Organiſation eines Dramas keine beſtimmten, allgemeingültigen Regeln aufſtellen. Man hat es zwar öfters verſucht. Das Drama der romaniſchen Völker hat ſich ſogar weſentlich mit unter dem Einfluß ſolcher Regeln entwickelt, welche durch Tradition fortwirkend demſelben ſeine beſtimmten, feſtſtehenden Formen gaben. Es iſt aber gerade auch das, was demſelben eine gewiſſe Monotonie und Dürftigkeit gab. Gleichwohl hat man in Deutſchland dieſe Völker um die ſtetigen, verfeſtigten Formen ihres Dramas öfters beneidet. Man hat hier nicht ſelten den Mangel, wenn auch nicht an einem wahrhaft nationalen Drama, ſo doch an der ſtetigen Entwicklung eines ſolchen auf den Mangel derartiger feſtſtehender Formen zurückgeführt.

Indeſſen liegt, ſo weit überhaupt dieſe Klage berechtigt iſt, hiervon der Grund noch wo anders. Wird doch jedes wahrhafte Drama in Bezug auf das Einzelne ſeiner Organiſation eine nur ihm eigenthümliche Form fordern, weil dieſe theils vom Stoffe, theils von dem leitenden individuellen dichteriſchen Gedanken abhängig iſt, welcher letztere die Auffaſſung des erſteren bedingt. Wohl kann das Gewicht bald mehr auf dem einen, bald mehr auf dem anderen dieſer beiden Momente liegen, immer aber

ſollen ſie beide in ihrem Zuſammen- und Ineinswirken die Form eines Dramas beſtimmen und rein in ihr aufgehen.

Forderungen allgemeiner Art, wie ſich dieſelben aus dem Begriff des Dramatiſchen ergeben, laſſen ſich dagegen für die Organiſation eines Dramas wohl ſtellen.

Die dramatiſche Organiſation muß nämlich vor Allem darauf gerichtet ſein, daß die Bewegung, welche das Drama überall fordert, ſich nicht als bloßes Nacheinander der Vorgänge, ſondern als etwas Aus-einander-Erfolgendes, d. i. als Entwicklung darſtelle. Wie das Ganze der Handlung, wie jeder einzelne Charakter, muß auch deren Entwicklung Einheit, d. h. eine innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit haben. Jedes Moment derſelben muß mit einer gewiſſen Nothwendigkeit auf folgende hin- und auf vergangene Momente zurückweiſen. Es iſt eben dieſe innere Verbundenheit, welche dem Nacheinander der einzelnen Vorgänge den Charakter der Entwicklung giebt, und welche man mit dem Namen der dramatiſchen Motivirung bezeichnet; daher ſich auch ſagen läßt, daß jedes Moment in der Entwicklung eines Dramas ſich zugleich als Motiv und als Product eines Motivs, und zwar eines dramatiſchen, darſtellen müſſe.

Die dramatiſche Motivirung kann ihren Grund entweder in der Natur des handelnden Charakters oder in den äußeren Umſtänden haben, mögen dieſe ſich nun als bloßer cauſaler Zuſammenhang der Außendinge oder als Willensäußerungen anderer in die Handlung verflochtener Charaktere darſtellen. Obſchon bald das Eine, bald das Andere in überwiegender Weiſe ſtattfinden kann, ſo muß doch das wahrhaft dramatiſche Motiv immer zugleich ein Product aus beiden ſein und jedes Moment der dramatiſchen Entwicklung auf beiderlei Art von Motiven zurückweiſen.

Es ergiebt ſich hieraus, daß die wahrhaft dramatiſche Motivirung eine beſtimmte Perſpective zugleich in die Vergangenheit und in die Zukunft eröffnet, welche von einer gewiſſen Mannigfaltigkeit und Vertiefung ſein muß. Es liegt in der Natur der Sache, daß ihre Verzweigungen ſich dabei mehr und mehr compliciren und in das Dunkel des Unbewußten verlieren.

Es liegt weder in der Macht, noch im Intereſſe des Dichters, die Motive der Handlung in ihrer unendlichen Complication zu voller ſinnlicher Anſchauung zu bringen. Das Drama würde zu einem bloßen Mechanismus herabſinken, wenn die Motivirung ſich ganz überſehen ließe und deren innere Nothwendigkeit ſich blos als die des cauſalen Zuſammenhangs enthüllte. Die letzten bewegenden Gründe der dramatiſchen Vorgänge liegen ja theils in der Willensfreiheit des Menſchen, theils in etwas ſich im Cauſalzuſammenhange der Dinge Offenbarenden und ihm zu Grunde-Liegenden, das über denſelben hinausweist.

Es iſt vornehmlich dieſes zugleich Klare und doch wieder geheimnißvoll Dunkle, dieſes zugleich nothwendig Zwingende und doch der Phantaſie des Beſchauers noch einen Spielraum Laſſende, es iſt zugleich die Kraft und die Complication der dramatiſchen Motivirung, was den Charakteren der großen Dramatiker, beſonders denen der germaniſchen Völker, Shakeſpeare und Goethe an ihrer Spitze, das Stimmungsvolle und die ihnen eigene Fülle der Erſcheinung giebt — was die dramatiſche Situation zu einer ſtimmungsvoll ſpannenden macht. Es iſt auch vornehmlich das, was einen Charakter, was eine Situation zu einer tragiſchen oder komiſchen erhebt. Die komiſche und tragiſche Motivirung entſpringen aber aus verſchiedenen Quellen, und wenn auch immer zugleich aus der Natur des handelnden Charakters und aus dem cauſalen Zuſammenhange, ſo doch aus verſchiedenen Momenten beider. Denn was die Charaktere betrifft, ſo entſpringt bei ihnen die komiſche Motivirung hauptſächlich der Sphäre der Sinnlichkeit und des Verſtandes, die tragiſche dagegen der Sphäre der Sittlichkeit und des Gemüths — und was den cauſalen Zuſammenhang der Dinge betrifft, ſo ſoll ſich dieſer im Tragiſchen überwiegend als eine von der Sittlichkeit geforderte Nothwendigkeit, als ein gerechtes und das Höchſte, Schönſte, Gewaltigſte der Menſchennatur dabei voll zur Erſcheinung bringendes Walten, im Komiſchen aber als eine fördernde, freundliche, ſelbſt noch die Unzulänglichkeit und Thorheit des Menſchen wohlwollend verklärende Macht und zwar hier überwiegend in der Form des Zufalls offenbaren.

Shakespeare hat aber in einzelnen seiner Stücke gezeigt, daß und wie sich auch noch der Zufall für das Tragische, und die sittliche Nothwendigkeit für das Komische benützen läßt. Beide dürfen dann aber immer nur dienende Momente sein.

§ 12. Von den verschiedenen Formen des Dramas im Allgemeinen.

Wie jede andere Kunst, wie jeder andere Kunstzweig, entfaltet sich auch die Poesie, entfaltet sich auch das Drama in mannigfaltigen verschiedenen Formen. Sie sind alle auf dem Wege historischer Entwicklung entstanden. Ist doch die Kunst zu keiner Zeit etwas völlig Beschlossenes, wenn sie sich diesem Ziele auch mehr und mehr zu nähern scheint. Das individuelle Moment der subjectiven Eigenthümlichkeit ist hierzu allein schon für Form und Wesen der einzelnen Kunstwerke von viel zu großer Bedeutung. Die Zeit Rafaels brachte nicht nur diesen Einen, nur mit sich selbst zu Vergleichenden, sondern auch einen Michel-Angelo, einen Leonardo da Vinci hervor, Beide eben so unvergleichlich, wie er. Doch auch die äußeren, auf die künstlerische Individualität einwirkenden Einflüsse sind zu jeder Zeit wieder andere. Aristoteles konnte den Chor und die Musik für nothwendige Bestandtheile der Tragödie halten. Wie wenig war er demnach im Stande, die Formen des Dramas der neueren Völker vorauszusehen. Wie wenig ahnen vielleicht wir die Formen des Dramas der Zukunft, obschon es nicht an Propheten gefehlt hat, die sie in ihrem Sinne zu deuten wußten. Die Kunst wird der Theorie immer um einige Schritte voraus sein müssen, damit diese nur überhaupt Grund und Boden für ihre Lehren gewinnt, aber die Lehren der Theorie können andererseits wieder Manches anticipiren und für die Kunst zu einem Fermente der Entwicklung werden. Es gehört aber zu den Aufgaben einer Theorie des Dramas, die verschiedenen Formen desselben unter Gesichtspunkte zu stellen, die eine zweckmäßige Uebersicht über die Masse der einzelnen Werke desselben gestatten.

Es ist jedoch schon in der Natur der Sache begründet, daß, indem wir hierbei von den allgemeineren Gesichtspunkten zu den besonderen herabsteigen, wir von Stufe zu Stufe denselben

Formen noch wieder zu begegnen haben, wie ja z. B. ein Luſtſpiel zugleich romantiſch, hiſtoriſch und ein Intriguen- oder Charakterſtück ſein kann.

§ 13. Formen des Dramas, welche weſentlich durch die Grundſtimmung der dichteriſchen Anſchauung beſtimmt ſind.

Tragödie und Komödie. — Das humoriſtiſche Drama. — Die Tragikomödie und das Satyrſpiel. — Das Schauſpiel und Luſtſpiel. — Die Poſſe und die Burleske.

Der Charakter der Handlung wird weſentlich mit von der dichteriſchen Grundſtimmung beſtimmt, mag ihr Stoff der Sage, Geſchichte, Dichtung oder dem unmittelbaren Leben entlehnt oder auch frei erfunden ſein. Dort wird die Wahl, hier die ſchaffende Phantaſie von derſelben beeinflußt. Dieſe Grundſtimmung iſt entweder eine ernſte oder eine heitere. Die ernſte Richtung des Dramas führt, wie wir geſehen, zur Tragödie, die heitere zur Komödie. Der Humor kann jeder dieſer beiden Richtungen und ihren beſonderen Formen eine beſondere Färbung geben, indem er Momente der anderen in ſie hineinträgt, aber unter ihre beſonderen Geſichtspunkte rückt. Die claſſiſche Tragödie und Komödie vertrugen dieſe Einmiſchung nicht, ſie ſchloſſen den Humor im Allgemeinen ganz von ſich aus. Nur hier und da zeigen ſich einzelne Spuren deſſelben, wie z. B. in den „Grabſpenderinnen“ des Aeſchylos in der Figur der Amme. Erſt das romantiſche Drama iſt für den Humor der geeignete Boden geworden, doch muß ihn dieſes darum nicht nothwendig in ſich aufnehmen. „Macbeth“ iſt bis auf die Figur des Pförtners ganz davon frei. Shakeſpeare erinnert hier faſt an die äſchyleiſche Tragödie. In Goethes „Iphigenia“ iſt der Humor aber ſo völlig ausgeſchloſſen, wie nur in irgend einer Tragödie der Alten. Die Griechen hatten beſonders im Satyrſpiel ſo wie in der Tragikomödie, zu denen die „Alceſtis“ des Euripides, vielleicht ſelbſt deſſen „Bakchen“ gehören, Formen gewonnen, die zwiſchen der Tragödie und der Komödie mitteninne ſtanden. Ihr Schauſpiel darf aber nicht als ſolche bezeichnet werden, da ſie es in die Tragödie ſelbſt mit einſchloſſen. Es galt ihnen für eine Tragödie mit günſtigem Ausgang, welcher letztere ſich dann frei-

lich mit derſelben Nothwendigkeit, wie die tragiſche Kataſtrophe, aus der folgerichtigen Entwicklung der Handlung ergeben mußte. Einen „Oedipus“, einen „Agamemnon“ mit günſtigem Ausgang würden ſie gewiß nicht ertragen haben. Gegen die äſthetiſche Barbarei, welche z. B. dem Shakeſpeare'ſchen „Romeo“ einen günſtigen Ausgang andichten konnte, ſchützte ſie in der Blüthezeit ihres Dramas ſchon ihr fein ausgebildeter Naturſinn. Aber ſelbſt dieſe innerlich motivirte und geforderte Form des günſtigen Ausgangs betrachtete Ariſtoteles nur als die ſchwächlichere Form des Tragiſchen. Man iſt in ſpäteren Zeiten in dieſen Forderungen nachgiebiger geworden. Was man uns heute unter dem Namen Schauſpiel darbietet, entbehrt meiſt der weſentlichſten Eigenſchaften der Tragödie. Die Willkür des Dichters und ihre Gehülfen: Zufall und Unwahrſcheinlichkeit, ſpielen darin hervortretende Rollen. Die Reinheit des Stils iſt verloren gegangen, in der Tragödie ſowohl, wie im Luſtſpiel. Das letztere iſt oft nichts weiter als ein Schauſpiel mit komiſchen Einlagen. Daß in der Tragödie Alles nur unter den ſittlichen Standpunkt zu ſtellen iſt, ſelbſt noch das Thörichte und Verkehrte, im Luſtſpiel dagegen Alles unter den Geſichtspunkt des Verſtandes, ſelbſt noch das Sittliche, davon haben viele unſerer Dramendichter keinen Begriff mehr. Aus ſolcher Vermiſchung des tragiſchen und komiſchen Stils ſind mancherlei Formen entſtanden, die man mit allerlei wunderlichen, die Schwäche der Dichtung verrathenden Namen belegte, z. B. das Familien-, Sitten- oder Charaktergemälde.

Wie ſich auf Seiten der Tragödie das mildere Schauſpiel ausgebildet hat, ſo auf Seiten der Komödie das mildere Luſtſpiel. Die Poſſe iſt bei den Neueren an die Stelle der ausgelaſſenen Komödie der Alten getreten. In der Komödie des Ariſtophanes objectivirte ſich gewiſſermaßen die komiſche Luſt des Dichters an ſeinen Geſtalten und trat in der Parabaſe auch ſubjectiv mit daraus hervor. Platen und Tieck ahmten dies nach. Auch in der Burleske hebt der Dichter ſeine Geſtalten durch Selbſtironie theilweiſe auf und die Figur des Hanswurſt hat vorzugsweiſe dieſen Zwecken gedient.

PROF. H. G. FIEDLER.

§ 14. Formen des Dramas, welche aus den verschiedenen Verhältnissen hervorgehen, in denen die ideelle Bedeutung zu der sinnlichen Erscheinung desselben steht.

Das symbolische und das allegorische Drama. (Die Moralitäten und Mysterienspiele. — Das Märchen. — Die Zauberposse.) Das satirische Drama. — Die Parodie und die Travestie. — Das Satyrspiel und die Hilarotragödie. — Die Mimen. — Die commedia dell' arte und die Burleske.

Wir hatten gesehen, wie alle Kunst nicht bloße Nachahmung ist, sondern wie es sich dieser vielmehr nur als Mittel zu ihren Darstellungen bedient. In keiner Kunst zeigte sich dies deutlicher, als in der Poesie, welche ausschließlich die Begriffe und ihre Wortlaute zu Darstellungsmitteln hat, und es entweder der Phantasie des Hörers und Lesers, oder (im Drama) noch einer anderen Kunst überlassen muß, ihre Darstellungen in reale sinnliche Anschauung zu verwandeln. Gerade die Poesie, insbesondere die dramatische, gehört aber andererseits zu den Künsten, welche zur Erreichung ihrer Zwecke auf unmittelbare Naturnachahmung ausgehen. Nur in diesen Künsten entwickelt sich der Gegensatz einer idealistischen und realistischen Kunst. Die nicht unmittelbar nachahmenden Künste, Musik und Architektur, sind ihrer Natur nach immer idealistisch. Daß das idealistische Moment darin zu verschwindender Bedeutung, dort zum sinnlichen Motive herabsinken, hier dem bloßen materiellen Bedürfniß dienen kann, haben die übrigen Künste noch überdies mit ihnen gemein. Wir können daher von einem idealistischen Drama im Gegensatz zu einem realistischen sprechen. Auf Seiten des idealistischen Dramas haben wir aber zweier Formen zu gedenken, die wesentlich aus der Verschiedenheit des Verhältnisses der ideellen Bedeutung zu ihrer sinnlichen Erscheinung hervorgehen: das symbolische und das allegorische Drama. Alle idealistische Kunst ist ihrer Natur nach symbolisch oder sollte es sein. Die sinnliche Erscheinung soll in ihr immer eine ideelle Bedeutung haben, aber nicht blos durch äußere Beziehung auf die Idee, sondern indem diese selbst in ihr zur Erscheinung kommt. Dies wird aber nicht immer erreicht, sei es, daß sie die sinnliche Form nicht

vollſtändig durchdringt und erfüllt, oder daß ſie über dieſe hinausgeht. Das Erſte kann z. B. der Fall ſein, wenn die künſtleriſche Technik hierzu noch nicht genügend entwickelt iſt oder der Künſtler die volle Verſinnlichung ſeiner Idee verſchmäht, das Letztere, wenn Ideen zur Darſtellung gebracht werden, welche ſich überhaupt nicht genügend ſinnlich veranſchaulichen laſſen. Gerade Werke, in denen ſich ein derartiger Bruch zwiſchen ſinnlicher Erſcheinung und ideeller Bedeutung des Kunſtwerks zeigt, werden aber vorzugsweiſe ſymboliſch genannt, weil auf jedem anderen Gebiete, als dem der Kunſt, z. B. auf dem der Religion und des kirchlichen Cultus, das Symbol nur ein Zeichen iſt, mit dem das allgemeine Bewußtſein eine beſtimmte ideelle Bedeutung verbindet, ohne daß dieſe doch vollkommen oder auch nur hinreichend darin zur Erſcheinung käme. Es genügt auch daher, daß die Kunſt an ſolche Momente anknüpft oder derartige Symbole mit in den Kreis ihrer Darſtellung zieht, oder ſie wohl gar, bewußt oder unbewußt, zum Ausgangspunkte und zur Grundlage ihrer Darſtellungen macht, damit man ihr einen ſymboliſchen Charakter zuſpreche. Da nun die claſſiſche Kunſt ihren Gegenſtand immer in objectiver Reinheit und nur um ſeiner ſelbſt willen darzuſtellen ſuchte, daher auch abgeſehen von Allem, was er in den Beziehungen und durch die Beziehungen zur übrigen Welt iſt, ſo mußte das claſſiſche Drama nicht nur einen überwiegend plaſtiſchen, ſondern auch einen überwiegend ſymboliſchen Charakter haben. Der Gebrauch des Kothurns und der Maske, obſchon, wie wir früher geſehen, aus anderen Motiven hervorgegangen, hat dieſen plaſtiſch-ſymboliſchen Charakter der antiken Tragödie noch geſteigert. Auch ſie vermochte aber das ideelle Moment nicht immer vollkommen zur Erſcheinung zu bringen, konnte jedoch die äußere Beziehung darauf bei ihren Darſtellungen nicht völlig entbehren, ſo daß hierdurch noch ein allegoriſches Element mit in ſie eintrat; wie ſich dies am überzeugendſten an einzelnen Werken der Plaſtik beobachten läßt. Die Attribute, welche die griechiſche Kunſt ihren Göttergeſtalten verlieh, um ihnen ihre beſtimmtere ideelle Bedeutung zu geben, ſind zwar an ſich von ſymboliſchem Charakter, allein die Beziehung, in welche ſie deshalb zu der rein menſch-

lichen Geſtalt des Gottes oder der Göttin geſetzt werden, iſt allegoriſch. Die Kunſt der neueren Völker, welche ihren Gegenſtand vorzugsweiſe in beſtimmten Beziehungen und durch beſtimmte Beziehungen zur übrigen Welt darzuſtellen pflegt, mußte dagegen der Allegorie einen ungleich günſtigeren Spielraum gewähren. Obſchon auch ſie als idealiſtiſche Kunſt in ihren Werken ſymboliſchen Charakter nicht nur erſtrebt, ſondern nicht ſelten erreicht, ſo iſt doch ihr Drama, beſonders das mittelalterliche, vielfach mit allegoriſchen Elementen durchzogen. Ja einzelne Formen des letzteren ſind weſentlich durch ſie mit beſtimmt, wie z. B. die Moralitäten und die ſpäteren Myſterien. In den „autos sacramentales“ und den „comedias divinas“ der Spanier hat das allegoriſche Drama ſeine höchſte Blüthe erreicht. Doch auch in die volksthümlichen Spiele des Mittelalters hatte die Allegorie vielfach Eingang gefunden; während ſie ſpäter in die Oper und Operette, in die Märchen- und Zauberpoſſe überging und hier auch heute noch fortlebt, nicht ohne dabei in ihren natürlichen Gegenſatz, das Parodiſtiſche, umzuſchlagen.

Wie in dem idealiſtiſchen Drama, ſo können ſich auch in dem realiſtiſchen beide Seiten des Kunſtwerks, ideelle Bedeutung und realiſtiſche Ausführung, bis zu einem hohen Grade durchdringen, ſo daß es im einzelnen Falle kaum zu entſcheiden iſt, ob ein Drama dem einen oder anderen angehört. Die realiſtiſche Richtung mußte ſich ihrer Natur nach mehr des Luſtſpiels bemächtigen und, gereizt durch den doppelten Gegenſatz der ernſten und idealiſtiſchen, zur pathetiſchen und ſymboliſchen Behandlung drängenden Lebensauffaſſung, denſelben mit Bewußtſein erfaſſen und bis zum Widerſpruch ausbilden. Dies geſchah in der ironiſchen und ſatiriſchen Behandlung des Lebens und führte zur Parodie und Traveſtie ernſter und idealiſtiſcher Kunſtwerke. Die ariſtophaniſche Komödie, das ältere Luſtſpiel der Italiener haben einen überwiegend ſatiriſchen Charakter. Die Mimen, ſo wie die Hilarotragödie ſind Formen, welche auf dieſem Wege entſtanden. Doch auch die Burleske gehört mit hierher, da ſie auf einer ſatiriſchen Uebertreibung des Komiſchen

in der realiſtiſchen Darſtellung des Lebens beruht. Sie wurde beſonders von den romaniſchen Völkern, Italienern und Franzoſen, gepflegt, fand aber auch bei uns Deutſchen (und zwar vorzugsweiſe in Wien) bereitwillige Aufnahme und Nachahmung. Wir werden jedoch all dieſen Formen im nächſten Abſchnitte noch wieder zu begegnen haben, weil ſie zugleich durch das Hervortreten noch eines anderen Momentes der künſtleriſchen Thätigkeit beſtimmt werden.

Wie aber die realiſtiſchen Komiker in das Luſtſpiel das idealiſtiſche Moment der Allegorie mit herüberzogen, und ſich deſſelben zu ihren Zwecken bedienten, ſo bemächtigten ſich auch die idealiſtiſchen Tragiker nicht ſelten der Ironie und Satire, woraus z. B. das Satyrſpiel und die Tragikomödie entſtanden. In dieſer ſiegte das Tragiſche über das mit der Satire in dieſelbe eingetretene komiſche Element. In jenem tritt dagegen zu ihren Gunſten das Tragiſche zurück. Das Satyrſpiel verhält ſich etwa zur Tragödie, wie die Burleske und Mime zum Luſtſpiel.

§ 15. Formen des Dramas, welche durch das Vorherrſchen der einen oder anderen der bei der künſtleriſchen Thätigkeit mitwirkenden Geiſtesvermögen entſtehen.

Das phantaſtiſche Drama. — Das religiöſe, ethiſche und ſentimentale Drama (das kirchliche, das moraliſirende Drama, das Rührſtück). — Das ſatiriſche und das lehrhafte Drama.

Die eben beſprochenen Verhältniſſe hängen zum Theil mit Erſcheinungen zuſammen, die ſich aus dem Vorherrſchen der einen oder anderen der an der künſtleriſchen Thätigkeit betheiligten Geiſtesvermögen ergeben. Dieſe Thätigkeit iſt nämlich eine zuſammengeſetzte. Die Phantaſie (das productive Vorſtellungsvermögen) hat zwar den hervorragendſten, ja maßgebenden Antheil daran, ſteht aber dabei mit unter den Antrieben der Kräfte des Gemüths (worunter ich die das Empfindungsleben umfaſſende Sphäre des Geiſtes begreife), ſo wie unter denen des Verſtandes (worunter ich die auffaſſende, unterſcheidende und wieder verbindende Thätig-

keit deſſelben verſtehe). Sie iſt noch außerdem abhängig von der Sinnesthätigkeit und von der techniſchen Kunſtfertigkeit des Menſchen, welche letztere in der Poeſie zwar noch mehr, als in jeder anderen Kunſt mit der Thätigkeit der Phantaſie zuſammenzufallen ſcheint, nichtsdeſtoweniger aber auch hier noch ein beſonderes von ihr zu unterſcheidendes Moment iſt.

Da die Tragödie die menſchlichen Handlungen vorzugsweiſe unter den Geſichtspunkt der Sittlichkeit, die Komödie aber unter den des Verſtandes zu ſtellen hat, ſo wird die künſtleriſche Phantaſie des Dichters bei jener auch vorzugsweiſe unter dem Einfluſſe der Gemüthskräfte, bei dieſer vorzugsweiſe unter dem des Verſtandes ſtehen. Keine Seite des Dramas ſchließt aber darum den einen oder anderen dieſer verſchiedenen Factoren von ſich aus. Doch treten ſie nicht ſelten in ſo einſeitiger Weiſe daraus hervor, daß hierdurch der rein künſtleriſche Charakter derſelben beeinträchtigt wird. Dies hat zu verſchiedenen Formen des Dramas geführt, welche entweder über die eigentliche Sphäre deſſelben hinausgreifen, oder doch wenigſtens an der Grenze der letzteren liegen. Das einſeitige Vorherrſchen der Kräfte der Phantaſie konnte indeß nicht ſowohl über dieſe Grenzen hinausführen, als es vielmehr dieſelben ſcheinbar bis zum Verfließen erweitern mußte. Dies geſchah im *phantaſtiſchen Drama*, als deſſen bedeutendſte Form die ariſtophaniſche Komödie betrachtet werden darf, obſchon in ihr, wie dies ſchon genügend aus ihrem ſatiriſchen Charakter erhellt, zugleich der künſtleriſche Verſtand eine große Rolle ſpielt. Bei den Neueren hat das phantaſtiſche Drama einen fruchtbaren Boden auf dem Gebiete des Romantiſchen gefunden und ſich der Formen der Poſſe, Oper, Burleske, des Märchens (Gozzi und Raimund) bemächtigt. Hierher gehören auch noch die italieniſchen Masken, die Luſtſpiele der neueren romantiſchen Schule, Tieck an der Spitze, und das unter dem Einfluſſe des Ariſtophanes und der Italiener entſtandene Platen'ſche Luſtſpiel.

Das Vorherrſchen der Gemüthsſeite hat das *religiöſe*, das *ethiſche* und das *empfindſame* Drama ins Leben gerufen. Das erſte iſt noch zu unterſcheiden vom *kirchlichen Drama*,

wie das zweite von dem moraliſirenden Drama und das letzte vom ſogenannten Rührſtück. Denn wenn dieſe verſchiedenen Gattungen auch alle in ihren Wirkungen über das eigentliche Gebiet der Kunſt hinausgreifen, ſo geſchieht dies in jenen doch in ganz naiver, unbeabſichtigter Weiſe, während es in dieſen geradezu beabſichtigt iſt und nicht ſelten in ganz unkünſtleriſcher und ſpeculativer Art geſchieht. Immer aber ſtehen die einen und anderen in einem gewiſſen Rapport, daher die letzteren, denen wir noch an anderer Stelle zu begegnen haben, auch ſchon hier mit genannt werden mußten.

Wir haben gefunden, daß ſich ſowohl bei den Griechen, wie bei den neueren Völkern das Drama aus dem religiöſen Cultus entwickelt hat. Dieſe Anfänge hatten aber bei jenen einen ungleich mehr religiöſen als kirchlichen Charakter, daher ſich bei ihnen eine reine Kunſtform des Dramas auch viel raſcher herausbilden konnte, als bei den neueren Völkern, bei denen das umgekehrte Verhältniß obwaltet. Nur bei den Spaniern finden wir neben den kirchlichen Spielen (den Myſterien) noch ein beſonderes religiöſes Drama, das aber von überwiegend allegoriſchem Charakter iſt.

Das Vorherrſchen der Verſtandeskräfte im Drama hat nicht nur das allegoriſche und ſatiriſche Drama, die wir ſchon in Betracht zogen, ſondern ganz beſonders noch das lehrhafte Drama begünſtigt. Zu ihm gehören die Moralitäten des Mittelalters und die moraliſirenden Stücke der Neueren, ſo wie das philoſophiſche, pſychologiſche und pathologiſche Drama, inſofern dieſe Formen ein Intereſſe des Wiſſens zu befriedigen ſuchen und nicht auf andere Zwecke oder Wirkungen gerichtet ſind. Die Einſeitigkeit des Vorherrſchens der Verſtandes- oder der Gemüthskräfte im Drama tritt am ſchärfſten hervor, wo die einen auf das Gebiet der anderen hinübergreift. Das iſt z. B. im ſogen. weinerlichen Luſtſpiele (der „comédie larmoyante“) und im moraliſirenden Luſtſpiele der Fall.

§ 16. Formen des Dramas, welche überwiegend auf der, sei es unmittelbaren, sei es nur mittelbaren Ueberlieferung dramatiſcher Formen beruhen.

Die nationalen Stile und Schulen. — Das claſſiſche und das romantiſche Drama. — Das akademiſche Drama (die commedia erudita, die Schulkomödie, die claſſiſche Tragödie der Franzoſen). — Die Haupt- und Staatsaction.

Die Kunſt erſchöpft ſich weder in einer Form, noch zu einer Zeit ſie iſt etwas in der Entwicklung Begriffenes, daher ihre Formen auch etwas der weiteren Entwicklung Fähiges ſind. Nur auf dem Wege der unmittelbaren Ueberlieferung und Weiterentwicklung dieſer Formen ſind die nationalen Künſte, Stile und Schulen entſtanden. Auf ihnen beruht auch mit der Gegenſatz von *claſſiſcher* und *romantiſcher* Kunſt, der Gegenſatz des claſſiſchen und romantiſchen Dramas.

Nicht immer aber iſt dieſe Ueberlieferung und Entwicklung eine ununterbrochene, es liegen oft große Zeiträume dazwiſchen und ebenſowenig wie an die Zeit iſt ſie an ein beſtimmtes Volk, an eine beſtimmte Nation gebunden. So ſahen wir unter dem Einfluſſe des altrömiſchen und altgriechiſchen Dramas das *akademiſche* Drama der Neueren, beſonders der Italiener und der Franzoſen (die commedia erudita und das claſſiſche Drama), ſo wie die Schulkomödie der Deutſchen und Engländer entſtehen. Wir ſahen das deutſche Drama lange von engliſchen, franzöſiſchen, italieniſchen Einflüſſen beſtimmt. Die ſogen. *Haupt- und Staatsaction* iſt auf dieſe Weiſe entſtanden. Lily's Dramen beruhten auf italieniſchen Einflüſſen. Spaniſche und italieniſche Einwirkungen beherrſchten längere Zeit die franzöſiſche Bühne, wogegen ſpäter die franzöſiſche wieder die ſpaniſche, italieniſche und engliſche beherrſchte. Engliſche Einflüſſe wirkten auf Diderot, Diderot wirkte auf Leſſing herüber. Dort ging die comédie larmoyante, wie hier das bürgerliche Rührſtück aus dieſen Einflüſſen hervor. Spanier und Engländer wirkten auf die neuen deutſchen Romantiker, Ariſtophanes und die Italiener auf die Platen'ſchen Luſtſpiele ein. Es hieße jedoch die Geſchichte des Dramas noch einmal erzählen, wenn man all dieſe Einflüſſe hier weiter verfolgen wollte.

§ 17. Formen des Dramas, welche wesentlich aus der Wechselwirkung der verschiedenen Künste hervorgingen. Plastischer und malerischer Charakter des Dramas.

Jede Nation, jede Zeit hat ihren besonderen Charakter, welcher der Entwicklung der einen Kunst oft günstiger ist, als der der anderen, und sie wohl sogar zur herrschenden und alle übrigen mehr oder weniger bestimmenden macht. Wir haben bei der Betrachtung der historischen Entwicklung des Dramas schon zu berühren gehabt, daß der Charakter des Alterthums, besonders der des griechischen Geistes der plastischen Kunst vorzugsweise günstig war, wogegen der der neueren Völker sich mehr zum Malerischen, Stimmungsvollen hinneigte. Es ist daher schon mit Recht gesagt worden, daß der Charakter der griechischen Kunst ein überwiegend plastischer, der der neueren Völker dagegen ein überwiegend malerischer sei. Das Letztere konnte freilich erst in dem Maße hervortreten als diese Völker sich von den geistigen Fesseln des Römerthums befreiten und zu einer selbständigen Cultur emporrangen. Daher mußte dieser Charakter auch wieder in dem Grade verwischt werden, als die classische Bildung und die Antike aufs Neue Einfluß auf ihre Culturentwicklung gewannen, was besonders bei Italienern und Franzosen geschah. Woraus es sich auch wohl erklärt, daß, obschon die Malerei in Italien die höchsten Triumphe feierte, sie hier doch mehr von einem classischen Charakter, bei den Niederländern, den bedeutendsten Repräsentanten der germanischen Malerei, aber von einem mehr romantischen, ja ich möchte sagen, von einem mehr malerischen Geiste war. Ein ähnlicher Gegensatz läßt sich nun auch zwischen dem englischen und französischen, zwischen dem spanischen und italienischen Drama beobachten. Es ist eine überraschende Erscheinung, daß hiermit in Widerspruch das englische Drama zunächst einen epischen, das altgriechische einen lyrischen Charakter hatte, da in der Dichtung dem Malerischen doch das Lyrische, dem Plastischen das Epische entspricht. Auch haben in der That die Griechen im Epos das Höchste geleistet, wogegen sie von den neueren Völkern in der Lyrik und Musik

gewiß übertroffen worden ſind, da bei ihnen ſelbſt dieſe beiden Künſte noch einen plaſtiſchen Charakter hatten und mehr auf die Ausbildung der Form, als des Ausdrucks ausgingen. Indeß darf nicht überſehen werden, daß es ſich mit dem lyriſchen Elemente des griechiſchen Dramas, von dem dieſes ſich übrigens ſehr bald zu befreien ſuchte, eben ſo verhielt, und daß der lyriſche Charakter deſſelben nur ein ſcheinbarer war. Wogegen das neuere Drama im Fortgang ſeiner Entwicklung ſich nicht nur mehr und mehr mit lyriſch-muſikaliſchen Elementen verband, und ſich lyriſch vertiefte, ſondern auch von Anfang an in dieſen ſcheinbar epiſchen Darſtellungen das Hauptgewicht auf den Wechſel und Reichthum der Gegenſätze und Verhältniſſe und der ihnen entſprechenden Stimmungen legte, wenn es auch noch nicht die Fähigkeit hatte, dieſen Stimmungen einen genügenden Ausdruck zu geben. Die dramatiſche Kunſt war hierzu noch zu ſehr in der Kindheit. Hätten Engländer und Deutſche zu dieſer Zeit auf dem Standpunkt künſtleriſcher Entwicklung geſtanden, wie z. B. die Spanier, ſo würde ihr Drama den maleriſchen d. i. ſtimmungsvollen Charakter, den es ja ſo raſch zu entwickeln wußte, als größere Talente (wie Marlow und Green) ſich ſeiner bemächtigten, und den es ganz unmittelbar darauf durch Shakeſpeare in einem nie wieder erreichten Grade gewann, auch früher ſchon zum Ausdruck gebracht haben. Der maleriſche Charakter des neueren Dramas verlangte ſchon zu Lope de Vega's Zeit nach einer äußeren Unterſtützung, und nahm dazu die Malerei ſelber in Anſpruch. Es iſt dieſer Sinn für das Maleriſche der äußeren Situation, welcher weder der Phantaſie des Zuſchauers, noch der eigenen Kraft ſo wie früher vertraute, welcher zur Erfindung der maleriſchen Decoration führte. Die comedias de ruedo o teatro waren die erſten Ausſtattungsſtücke der Spanier, die man den Stücken der bisher decorationsloſen mittelalterlich romantiſchen Bühne entgegenſtellte. Die Italiener gingen in der Ausbildung der Scenerie und der Maſchinerie allen anderen Nationen voran, doch blieb der dichteriſche Theil ihres Dramas gleich dem der Griechen, die ebenfalls die Scenographie zeitig ausbildeten, viel weniger maleriſch, d. h. ſtimmungsvoll, als das ſpaniſche

und engliſche, welches für die decorationsloſe Bühne gedichtet war. Es iſt, als ob ſie für den Mangel des Stimmungsvollen in ihrem Drama nach einem äußeren Erſatz geſucht hätten. Shakeſpeare hatte das freilich nicht nöthig. Seine Dramen ſind durchaus ſtimmungsvoll und ſelbſt im engeren Sinne noch maleriſch. Die Malerei hat ſeitdem einen ſteigenden Antheil an der ſceniſchen Darſtellung gehabt und das Stimmungsvolle der äußeren Situation ſehr unterſtützt. Es iſt jedoch einleuchtend, daß dieſe ſich neuerdings zum Naturalismus hinneigende Kunſt den äußerlichen Realismus, ja Naturalismus, dem wir die heutige Bühne verfallen ſehen, ſehr begünſtigen mußte.

Nächſt der Malerei ſteht die Muſik in der engſten Beziehung zum Drama. Sie bildet nicht ſelten einen weſentlichen, ja in einzelnen Formen den herrſchenden Beſtandtheil deſſelben, daher ich dieſe Verhältniſſe an anderer Stelle noch beſonders zu beſprechen haben werde.

Dagegen mögen hier noch einige Bemerkungen über den Einfluß Platz finden, welchen die übrigen Gattungen der Poeſie auf die dramatiſche ausübten.

Daß dieſe die epiſche und lyriſche Dichtung vorausſetzt, deren Elemente ſich in einer beſtimmten Weiſe in ihr verſchmelzen, iſt ſchon früher dargelegt worden. Wir fanden aber auch, daß das Letztere weder bei allen dramatiſchen Dichtern, noch bei der dramatiſchen Dichtung aller Nationen im vollen Umfange geſchah. Nicht ſelten treten aus ihr lyriſche und epiſche Beſtandtheile mehr oder weniger ſelbſtändig und mit vollem Bewußtſein hervor. Es iſt dies ſogar ein charakteriſtiſches Merkmal des ſpaniſchen Dramas. Auch im antiken Drama findet etwas Aehnliches, ſowohl in den Chören, wie in den Prologen und in den Berichten, ſtatt. Römer, Italiener, Franzoſen haben dagegen dem Drama vielfach Beſtandtheile der rhetoriſchen Dichtung beigemiſcht. Die Deutſchen blieben weder von dem Einen, noch von dem Anderen ganz frei.

Da die epiſche Dichtung nicht ſelten auch Quelle der dramatiſchen iſt, ſo läßt ſich erwarten, daß die Richtungen und Formen der erſteren von beſtimmendem Einfluß auf dieſe mit wurden.

Dies gilt besonders von den Novellen und Romanen, selbst noch von solchen, deren Stoff man nicht unmittelbar entlehnte. So sind den späteren Schäferspielen, aus denen sich die Oper entwickelte, der Schäferroman, den Rührstücken die sentimentalen Romane Richardson's, dem socialen Drama die socialen Romane, dem Demimonde- und dem Ehebruchdrama die Romane derselben Gattung vorausgegangen.

§ 18. Formen des Dramas, welche überwiegend durch außerkünstlerische Einflüsse bestimmt worden sind.

Das religiöse Drama der Griechen. — Die kirchlichen Spiele. — Die Moralitäten. — Das höfische Drama. — Das politische, sociale und lehrhafte Drama. — Das Tendenzdrama.

Bei der Wechselwirkung, die zwischen den Dingen besteht, und bei der Unmittelbarkeit und Stärke der Wirkungen, welche das Drama ausübt, kann es nicht Wunder nehmen, daß sich auch solche Einflüsse darauf bemerklich machen, welche direct mit der Kunst nichts zu thun haben, und daß man sich seiner Wirkungen noch zu anderen als künstlerischen Zwecken bedient. Wir sahen das altgriechische Drama aus gewissen Formen des religiösen Cultus entstehen und hierdurch selbst in seinen Formen wesentlich mit bestimmt werden. Indessen gelang es dem griechischen Geiste, das, was zunächst nur eine Form des religiösen Cultus war, den Chor, zu einer reinen Kunstform zu erheben. Der Uebergang der altattischen Komödie in die neue ist dagegen mit auf die veränderte Staatsform und auf gewisse, die persönliche Satire einschränkende Gesetze zurückgeführt worden. In Rom war es das Bedürfniß nach Zerstreuung, welches die Anfänge des Dramas ins Leben rief. Zerstreuung und sinnliche Aufregung blieben auch später der hauptsächlichste Zweck des römischen Dramas und gaben ihm seinen Charakter. Die Griechen waren mehr darauf ausgegangen, das Drama zu einem Mittel der Bildung und politischen Erziehung zu machen, die Römer ergriffen es als ein Mittel der Politik und des persönlichen Ehrgeizes, indem sie hierbei der Unterhaltungslust und dem Sinnenkitzel der Massen fröhnten. Der bloße Schein konnte daher zuletzt

nicht mehr befriedigen, man verlangte realere Genüsse. Die wollusterregende Nacktheit der Pantomime, so wie der blutige Realismus der Kämpferspiele traten an seine Stelle. Dagegen entwickelte sich das Drama des Mittelalters zunächst ganz unter dem Einflusse und im Dienste der Kirche. Einflüsse der mittelalterlichen Philosophie traten hinzu und bestimmten Form und Inhalt der Moralitäten, so wie der geistlichen Schauspiele der Spanier, ja selbst zuweilen die ihres weltlichen Dramas, besonders das des Calderon. Die classische Tragödie der Franzosen nahm unter dem Einflusse des Hofes ihren conventionell höfischen Charakter an, wogegen das ältere englische Drama vielfach unter kirchlich-politischen Tendenzen stand. Politische Tendenzen bestimmten das Trauerspiel Alfieri's, politische und social aufklärende das Drama Voltaire's und seiner Schule. Die Tragödien der Revolution, des Kaiserreichs und der Restauration stehen zum Theil unter ähnlichen Einflüssen. Die Dichter der Sturm- und Drangperiode sind nicht davon frei. Das lehrhafte moralisirende Drama Iffland's und seiner Nachfolger, das politische Drama der Jungdeutschen, das sociale Drama der Franzosen, so wie überhaupt Alles, was man Tendenzdrama nennt, gehören hierher, auch Hebbel, insofern er philosophisch gestellte sociale Probleme auf dramatischem Wege zu lösen suchte.

§ 19. Formen des Dramas, welche überwiegend auf die Originalität der einzelnen dichterischen Individualität zurückzuführen sind.

Das subjective Moment, auf welchem alle Weiterentwicklung der Kunst mit beruht, soll zwar, wie in jeder Kunst, auch im Drama ganz in das Kunstwerk aufgehen und niemals, selbst wo es der Träger desselben ist, für sich aus diesem hervortreten. Dies schließt jedoch keineswegs aus, daß einzelne Formen desselben wesentlich von der Eigenthümlichkeit der künstlerischen Individualität bestimmt werden. So haben wir bei den Griechen Thespis als den Erfinder des Schauspielers und der Bühne zu nennen gehabt. Pratinas gilt als der des Satyrspiels. Wie viel dem Aristophanes von der Form der nach ihm benannten altattischen Komödie gehört, vermögen wir leider nicht, zu

beſtimmen. Und eben ſo ungewiß iſt es auch, ob man dem Phrynichos oder dem Aeſchylos das Verdienſt der Erfindung einer vollkommeneren tragiſchen Handlung durch die Einführung eines zweiten Schauſpielers zuzuerkennen hat. Dem Sophron wird dagegen die Erfindung der nach ihm benannten Mimen widerſpruchslos zugeſprochen. Rhinthon wird als Erfinder der tarentiniſchen Hilarotragödie bezeichnet, dem Pylades und Bathyllus die Erfindung der Pantomime zugeſchrieben. Juan del Encina gilt für den Schöpfer des ſpaniſchen Dramas, Angelo Beolco für den der commedia dell' arte. Metaſtaſio darf als derjenige angeſehen werden, welcher der Oper eine eigenthümliche Form gab. Heywood brach in England mit ſeinen Interludes dem weltlichen Drama die Bahn. In Spanien brachte Calderon das ſpaniſche zu höchſter Blüthe und ſchuf in ſeinen autos und comedias divinas ungeahnte Meiſterwerke einer ganz eigenthümlichen Form. Shakeſpeare brachte das ganze Drama des Mittelalters zu höchſter Vollendung, indem er zugleich der neuen Zeit unſterbliche und unerreichte Muſter aufſtellte. Triſſino wies in Italien, Jodelle in Frankreich dem neueren claſſiſchen Drama ſeine eigenthümliche Richtung an. Leſſing, Goethe und Schiller waren bahnbrechend und muſtergültig zugleich. Jeder von ihnen ſchuf unter ähnlichen Einflüſſen neue Formen des Dramas. Keiner in ſo mannigfaltiger Weiſe als Goethe. Kecke Anläufe ſubjectiver Originalität zeigen ſich in den Tieck'ſchen und Platen'ſchen Luſtſpielen. Sie führten bei Kleiſt zu ungleich glänzenderen Ergebniſſen.

In Grabbe und Immermann mochte das Streben nach Originalität vielleicht größer ſein, als dieſe ſelbſt, einen ſo wunderlichen und befremdenden Eindruck die Dramen des erſten auch zunächſt machen. In Hebbel tritt uns dagegen ein eigenartiger Dichter mit eigenartigen Formen entgegen. In Frankreich ſchuf Diderot das ſentimentale Schauſpiel. Victor Hugo gilt für den Gründer der franzöſiſchen romantiſchen Schule und Alexander Dumas wurde der Schöpfer des Demimonde- und Ehebruchdramas.

§. 20. Formen des Dramas, welche vorzugsweiſe durch die Natur des Stoffs beſtimmt werden.

Dieſe Formen fallen zum Theil mit ſchon früher genannten zuſammen. Der Stoff eines Dramas kann entweder der Mythe, der Sage, der Hiſtorie, der Dichtung oder ganz unmittelbar dem Leben des Tages entnommen ſein. Indeſſen entſprechen die Namen unſerer Dramen einer ſolchen Unterſcheidung nur theilweiſe. Wir ſprechen wohl von einem mythologiſchen und von einem hiſtoriſchen Drama, für diejenigen Dramen, welche Stoffe der Sage, der Dichtung oder des unmittelbaren Lebens behandeln, hat man keinen beſonderen Namen erfunden, wohl aber giebt es deren eine ziemliche Zahl, welche nach näheren Merkmalen ihres Stoffs gewählt worden ſind. Hierher gehören: das dramatiſche Märchen, das heroiſche Drama, das Königsdrama (der Inder), das Ritterſtück, das bürgerliche Drama, das ländliche Drama, das Schäferſpiel, das Volksſtück (inſofern man mit dieſem Namen ausdrücken wollte, daß der darin behandelte Stoff dem Volksleben entnommen wurde), das Familiendrama, das Salonſtück, das Sittenſtück, das Demimondeſtück. Wir werden verſchiedenen dieſer Gattungen auch auf den folgenden Stufen noch zu begegnen haben.

§ 21. Formen des Dramas, welche durch Hervorhebung einzelner Momente deſſelben entſtehen.

Das Charakterſtück. — Das Situationsſtück. — Das Intriguenſtück. — Das Schickſalsdrama. — Das Converſationsſtück. — Das Ausſtattungsſtück.

Wir unterſcheiden am Drama die Charaktere und ihre Lage, ſo wie die innere und die äußere Verknüpfung der Handlung. Dieſen vier Momenten entſprechen durch einſeitige Hervorhebung derſelben: das Charakterſtück, das Situationsſtück, das Intriguenſtück und das Schickſalsdrama.

Das Charakterſtück, wohl auch Charakter- oder Seelengemälde genannt, legt das Hauptgewicht auf die Darſtellung der Charaktere überhaupt oder auch auf die nur eines einzigen

Charakters, den es zum bevorzugten Mittelpunkt desſelben macht. Die ſpaniſche comedia de figuron und die pièce à tiroir (das Schubladenſtück) ſind Spielarten desſelben. Das Proverbe iſt eine in Frankreich entſtandene kleinere Gattung, welche auf charakteriſtiſche Genre- und Detailmalerei ausgeht, ihren Reiz aber oft nur in der Behandlung des Dialogs hat, daher ſie auch dem Converſationsſtück zugezählt werden dürfte.

Das Gegenſtück zu dem Charakterſtück bildet gewiſſermaßen das Situationsſtück. Es ſucht ſeine Wirkungen beſonders durch das Ueberraſchende, Feſſelnde, Spannende oder Pikante im Zuſammentreffen der äußeren Umſtände und Verhältniſſe zu erreichen, durch welche die Charaktere in die Lage gebracht werden, irgend einen, ſei es thörichten oder verhängnißvollen Entſchluß zu faſſen. Die Bluette iſt eine kleine dramatiſche Form, die ſich gewöhnlich in nur eine wirkſame Situation zuſpitzt.

Das Intriguenſtück hebt dagegen die einſeitig von den Charakteren mit bewußter Abſicht ausgehende innere Verknüpfung hervor, die es aber ganz äußerlich behandelt. Wogegen das Schickſalsdrama die Verknüpfung der Handlung in einſeitiger Weiſe als durch Das herbeigeführt darſtellt, was den cauſalen Zuſammenhang der Außendinge beherrſcht. Die Abſichtlichkeit und Aeußerlichkeit, mit welcher die Schickſalsidee zu Anfang dieſes Jahrhunderts von verſchiedener Seite behandelt wurde, hat dem Namen dieſer Gattung eine Nebenbedeutung gegeben, welche ihr einen Platz an noch einer anderen Stelle anweiſen wird.

Rede, mimiſche Action und äußere Ausſtattung treten als die vorzüglichſten Mittel der theatraliſchen Darſtellung hervor. Das Converſationsſtück legt das Gewicht auf die erſte, auf den Dialog, aber auf eine beſtimmte Art desſelben, auf den Dialog der Umgangsſprache der gebildeten Stände. Die Sophron'ſchen Mimen lernten wir als eine beſondere und zugleich als die früheſte Form des Converſationsſtücks kennen. Das Ausſtattungsſtück legt dagegen das Gewicht ganz einſeitig auf die ſceniſche Ausſtattung. Jenes wendet ſich in einſeitiger Weiſe an den Gehörſinn, dieſes an den Geſichtsſinn. Einem ähnlichen Gegenſatz begegneten wir zwiſchen der comedia de

capa y espada und der comedia de teatro. Das Spektakelstück sucht seine Wirkungen hauptsächlich in der mimischen Action.

Die einseitige Ausbildung des dramatischen Conflicts hat ebenfalls auf das Entstehen verschiedener Formen hingewirkt, z. B. auf die des psychologischen, des criminalistischen (das Gerichtsdrama der Chinesen), des socialen und des Ehebruchdramas ꝛc., nicht selten aber dabei zu einem spitzfindigen Raffinement der Situation und Motivirung verleitet.

§ 22. Formen des Dramas, welche vorzugsweise durch die damit beabsichtigten Wirkungen bestimmt werden.

Diese Wirkungen lassen sich eintheilen in solche, welche den Geschmack und Bildungsgrad eines bestimmten Publicums ins Auge fassen, und in solche, welche ganz allgemein auf den äußeren Sinn oder aber auf das Gemüth und den Gefühlssinn des Zuschauers abzielen.

Zu der ersten Gattung gehören: das höfische oder Hofdrama. Arten desselben sind: die classische Tragödie der Franzosen, die Fiestas der Spanier, die Masken Ben Jonsons, die Festspiele Goethes ꝛc. Ferner die Dramen, welche auf den Geschmack der feineren Gesellschaft berechnet waren: das Lustspiel des Terenz, die commedia erudita, das gelehrte Drama, die Lustspiele Lily's und der Restaurationsperiode, das Drama Calderons, das Salon- und Conversationsstück. Dagegen waren und sind die Mimen und Atellanen, die commedia dell' arte und die Burleske, die Farsa und die Fastnachtsspiele, die Harlekinaden und die Haupt- und Staatsactionen, die Volksstücke, Fastnachtsspiele, Schwänke und Volkspossen vorzugsweise auf den Geschmack des niederen Volkes berechnet und berechnet gewesen.

Zu den Formen, welche die Wirkungen auf die äußeren Sinne ins Auge fassen, gehören dagegen das Ausstattungs- und Verwandlungsstück, das Zaubermärchen und die Zauberposse, eine gewisse Art von Opern und Operetten, so wie endlich ein paar Gattungen, welche zugleich der nächsten Abtheilung angehören: die Pantomime und das Ballet.

Sie ſtehen offenbar an der Spitze der auf Erregung der im Gefühlsſinn wurzelnden Sinnlichkeit abzielenden dramatiſchen Formen, denen ſich die Atellanen und Mimen der Römer, die Luſtſpiele Aretins, die engliſchen Luſtſpiele der Reſtaurationsperiode, die Operette und das ſchlüpfrige Luſtſpiel der Franzoſen noch anſchließen. Vorzugsweiſe durch die Wirkungen auf das Gemüth ſcheinen folgende Formen beſtimmt: das Rührſtück (la comédie larmoyante), das Schreckens- und Schauerdrama, zu welchem viele der altengliſchen Dramen und das Melodrama der Franzoſen, einzelne der Schickſalsdramen, das Räuber- und Verbrecherdrama, das pathologiſche Drama gehören. Sie ſpielen zum Theil in die vorige Gattung und in das Senſationsſtück hinein, welchem ſeiner Natur nach immer nur eine kurze Rolle beſchieden iſt. Es wirkt hauptſächlich durch die pikante Art, mit welcher es die heimlichen Sünden oder offenen Laſter der Geſellſchaft in gewagten und ſpannenden Situationen bloßſtellt. Die romantiſchen Dramen Victor Hugo's ſind Senſationsſtücke im großen Stile, aus tiefen poetiſchen Antrieben hervorgegangen. Auch in Kleiſt, Grabbe und Hebbel zeigen ſich Neigungen dazu. Im Ehebruch- und Demimonde-Drama erſcheint die Gattung in eine tiefere Sphäre geſunken und nur noch von ſchwächlichen Antrieben beſeelt. Der dramatiſche Calcül muß darin meiſt die mangelnde Kraft poetiſcher Motive erſetzen.

§ 23. Formen des Dramas, welche durch Abſtraction von einem beſtimmten Theil der dramatiſchen Darſtellungsmittel entſtanden ſind.

Das Maskendrama der Griechen. — Die Mimen und Pantomimen. — Die italieniſche Maske. — Der engliſche dumb-show. — Das Stegreifſpiel. — Das Ballet.

Schon früh hat ſich die Darſtellungskunſt durch die Einführung der Maske eines Theiles des mimetiſchen Ausdrucks begeben. Zwar war dieſe urſprünglich gewiß nur ein künſtleriſcher Nothbehelf. Später wurde ſie aber für die Form des antiken Dramas von großer Bedeutung, weil ihr Gebrauch den plaſtiſch-ſymboliſchen Charakter deſſelben ſteigern und der Ausbildung des ſprachlichen Ausdrucks und der übrigen mimiſchen Beredſamkeit (beſonders im Luſtſpiel) förderlich werden mußte. Die ſchau-

ſpieleriſche Individualität, welche im Drama der Neueren der Träger ſeiner Geſtalten iſt, verſchwand hier ſo zu ſagen unter der Maske. Die Kunſt des Darſtellers, ſich proteusartig in die mannigfaltigſten Geſtalten verwandeln zu können, kannten die Griechen nicht. Die Römer traten dieſem Probleme näher. Doch iſt es auffällig, daß grade bei ihnen eine Form zu ungeahntem Aufſchwunge kommen ſollte, welche in der Abſtraction der ſchauſpieleriſchen Darſtellungsmittel nach einer Seite hin noch viel weiter ging. Schon früh beſaßen ſie eine Gattung von Stücken (die Mimen), in denen der redneriſche Theil von dem mimetiſchen Theile der Darſtellung getrennt und auf verſchiedene Darſteller übertragen wurde. Der Reiz dieſer Darſtellung lag in dem Widerſpruch der getrennten Anſchauung, und in der parodiſtiſchen Beleuchtung der Worte durch die Bewegung. Die Pantomime entſtand, indem man, unter Beibehaltung der Maske, von dem redneriſchen Theile, daher auch von der Dichtung ganz abſah. Die Darſtellung war ganz nur auf die Beredſamkeit des übrigen Körpers beſchränkt. Dies bedingte nicht nur die größte Feinheit der körperlichen Bewegung, ſondern auch die möglichſte Sichtbarkeit der körperlichen Formen. Die Nacktheit der Sculptur wurde in die dramatiſche Darſtellung eingeführt. Der mit dieſer Darſtellungsweiſe verbundene Naturalismus mußte aber nothwendig mit ſinnlichem Reize verbunden ſein, und dieſer wurde nur zu bald zur Hauptſache. Die Pantomime wurde eine Schule der Sinnlichkeit und Wolluſt, aber ſie war in einem gewiſſen Sinne noch Kunſt. Das Ballet, in welchem ſie, die Maske abwerfend, ihre moderne Auferſtehung feierte, iſt zwar eine Schule der Sinnlichkeit geblieben, aber zugleich noch eine Schule der äußerſten Geſchmackloſigkeit geworden, wodurch ſie die ſchädlichen Wirkungen der erſteren allerdings wieder weſentlich abſchwächt. In dem engliſchen dumb-show liegt der Verſuch, von der Pantomime einen künſtleriſchen Gebrauch für das recitirende Drama zu machen (ſ. S. 133). In den Masken der Italiener, welche, wie wir gefunden, nur auf einzelne Figuren der commedia dell' arte beſchränkt waren, wurde ein Theil der alten Schauſpielkunſt mit in das Luſtſpiel der Neueren gezogen. Das

Stegreifſpiel weist ohne Zweifel auf die älteſten volksthümlichen Anfänge des Dramas, aber gewiſſermaßen auf den Naturzuſtand deſſelben zurück. Inſofern handelt es ſich darin nicht ſowohl um eine Trennung und Abſtraction von der Dichtung, als um eine ſich noch im Zuſtande der Improviſation befindende Dichtung. Später vollzog ſich aber dieſe Trennung und Abſtraction wirklich und mit Bewußtſein. Die Schauſpielkunſt wollte ſich im Stegreifſpiel von der Dichtung emancipiren. Die Vortheile wurden indeß bald von den Nachtheilen, die es ihr brachte, überwogen, daher es allmählich in den Hintergrund trat, um endlich ganz zu verſchwinden.

Das altengliſche und altſpaniſche Theater ſah, wie wir fanden, von der eigentlichen ſceniſchen Ausſtattung, von der Bühnendecoration ab. Dies trat aber erſt in bewußter Weiſe in dem Gegenſatze der comedias de capa y espada und der comedias de teatro hervor.

Drittes Kapitel.

Von der Muſik im Drama.

§ 24. Das Verhältniß der Muſik zur Dichtkunſt und Schauſpielkunſt im Drama.

Ich habe hier nicht von Natur und Weſen der Muſik überhaupt, noch von der dramatiſchen Muſik insbeſondere zu handeln, ſondern nur von der Stellung, welche dieſelbe zu den übrigen Beſtandtheilen des Dramas gewinnen kann, von den Formen, die hieraus hervorgingen, und von dem Einfluſſe, die dies auf die Entwicklung des übrigen Dramas ausübte. Die dramatiſche Dichtung in ihrer ſinnlichen Totalität enthält ſelbſt ſchon gewiſſe muſikaliſche Elemente, als: die Betonung, das Maß, den Rhythmus, die Tonfarbe, das Tempo. Sie bedient ſich derſelben vorzugsweiſe im Intereſſe der Charakteriſtik, des Wohllauts und zum

Ausdruck des Stimmungsvollen. Beides kann durch Hinzutritt der Musik noch verstärkt werden, auch wenn sie zunächst nur eine begleitende Stellung dabei einnimmt. Im Gesange kommt sie jedoch zu wesentlich anderer Bedeutung. Von der Aufnahme der Musik überhaupt, so wie einzelner musikalischer Bestandtheile in das Drama wird aber dasselbe zu gelten haben, was früher von der Aufnahme lyrischer und epischer Bestandtheile gesagt werden konnte, sie müssen immer zu dramatischen Momenten darin werden. Diese Bedeutung ist der Musik im Shakespeare'schen Drama, welches sich ihrer vielfach zu seinen Zwecken bediente, auch wohl fast überall nur gegeben. Die Verbindung von Musik und Dichtkunst im Drama kann aber theils eine noch viel losere, theils eine ungleich innigere sein. Sie kann einerseits dazu dienen, die Dichtung zu umrahmen, stimmungsvoll auf sie vorzubereiten, die einzelnen Theile derselben stimmungsvoll mit einander zu verbinden und die durch sie erregte Stimmung heiter ausklingen zu lassen, als Vor-, Zwischen- und Nachspiel. Sie kann sich aber auch andererseits mit einzelnen Theilen oder mit dem Ganzen der Dichtung zum Gesange verbinden.

Dies kann nun in zwiefacher Weise geschehen. Entweder indem die Musik sich hierbei der Betonung, dem Rhythmus und dem Metrum der Dichtung ganz anschließt und unterordnet, was ohne Zweifel im Drama der Griechen geschah, oder indem sie umgekehrt diese Momente der Dichtung ihren eigenen, wennschon noch immer den durch die Dichtung geweckten Empfindungen entsprechenden Formen unterwirft und nach einem selbständigen Ausdrucke derselben strebt. Daß sie eines solchen auch fähig ist, wird Niemand nach dem, was das neuere musikalische Drama, die Oper, geleistet, irgend bezweifeln.

Zur Zeit des Aristoteles hielt man die Musik für einen wesentlichen Bestandtheil, wenn auch nicht des Dramas überhaupt, so doch der Tragödie. Später sank der griechische Chor zu einer Art von musikalischem Zwischenspiele herab. Die Römer verwiesen ihn daher aus der Orchestra in den Hintergrund ihrer Bühne. Dies blieb lange der der Musik angewiesene Platz, bis

ſie von der Oper wieder in das Orcheſter zurückgeführt wurde. Die Sophron'ſchen Mimen ſind das älteſte Beiſpiel eines Dramas ohne jeden muſikaliſchen Beſtandtheil. Die ſpätere Komödie machte ſich ebenfalls ganz von ihr frei. So oft dies jedoch vom Drama geſchah, immer hat daſſelbe wieder eine, wenn auch noch ſo loſe Verbindung mit der Muſik geſucht und gefunden.

Chineſen und Inder legten den größten Werth auf die muſikaliſchen Beſtandtheile des Dramas. Die Römer, deren erſtes dramatiſches Product die Saturen waren, fügten der oskiſchen Atellane das Canticum, eine Art von Coupletgeſang, ein. Die Mime der Römer aber ſollte der Muſik noch einen größeren Spielraum geſtatten. — Auch in den Myſterienſpielen bildeten Geſang und Muſik bedeutungsvolle Momente, beſonders in denen der Italiener, die gleich den Spaniern auch den muſikaliſchen Theil der dramatiſchen Sprache in faſt einſeitiger Weiſe ausbildeten, und mehr auf den Wohllaut, als den Empfindungsausdruck ſahen. Im 15. Jahrhundert hatte ſich bei ihnen die Muſik der Myſterienſpiele ſchon faſt völlig bemächtigt. Das misterio di conservazione vom Cardinal Riario war faſt ganz in Muſik geſetzt. Die Verſuche der dramatiſchen Dichter, die alte Tragödie wiederherzuſtellen, hatten die Einführung der Chöre in dieſelbe zur Folge. Bald drang die Muſik aber auch in die Handlung mit ein. Die Oper entſtand und hielt ihren Triumphzug durch das weſtliche Europa. Auch dem Drama der übrigen Völker fehlte es keineswegs an muſikaliſchen Elementen. Lieder und Tänze waren allenthalben, theils als dramatiſche Motive, theils als Schmuck oder Reizmittel oder auch als bloße Zwiſchen- und Nachſpiele in daſſelbe mit eingegangen. In der That giebt es auch keine Kunſt, welche die Seele des Menſchen ſo raſch und widerſtandlos in eine Stimmung zu verſetzen und dieſe zu unterhalten vermag, ohne ſeine Geiſteskräfte doch allzuſehr anzuſpannen. Sie iſt daher vortrefflich geeignet, den Zuſchauer zum Genuſſe eines beſtimmten Schauſpieles vorzubereiten, ihn bei beſtimmten Ruhepunkten in einer angemeſſenen Stimmung mühelos zu erhalten und ihn in einer heiter ausklingenden Stimmung am Schluß zu entlaſſen.

Ich gestehe, daß ich bei unserem Drama das musikalische Vor- und Zwischenspiel nur ungern vermisse und seinen Wegfall stets als eine Art Bruch empfinde. Allerdings aber ist es geboten, hiervon einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen.

Doch nicht nur mit der dramatischen Dichtung und dem sprachlichen Vortrage derselben kann die Musik in verschiedene Verbindungen treten, sondern auch mit dem bloßen mimetischen Theile der Schauspielkunst. Schon in die altgriechische Tragödie war mit dem Hyporchem (dem Tanzliede) ein musikalisch-mimetisches Element getreten. Die Komödie, welche überhaupt von Haus aus einen überwiegend mimetischen Charakter hatte, fand einen Ersatz dafür in dem Kordax. Die Saturen und Mimen der Römer enthielten gleichfalls Tanzlieder, trennten aber später, wie wir gesehen, Tanz und Gesang. Diese Sonderung führte zur Pantomime.

Tanzlieder gingen auch in das Drama der Neueren ein. In Spanien und England wurden die Lustspiele oft mit einem Tanzliede beschlossen. In Italien führte diese Verbindung zum Tanzballet, welches unter Maria von Medicis nach Paris kam und dort in die Oper mit einging. Die Trennung von Gesang und Tanz führte auch hier wieder zur selbständigen Ausbildung des mimetischen Theils. Noverre (geb. 1727) suchte den Tanz zur selbständigen Darstellung einer theatralischen Handlung im Sinne der Pantomime der Alten zu erheben. Es fehlte aber an der nöthigen Voraussetzung einer günstigen Entwicklung dieses anfangs von großem Erfolge belohnten Unternehmens. Der römischen Pantomime standen eine Menge dichterische Stoffe zu Gebote, welche das Publicum bis ins Einzelnste kannte. Es war also nicht nöthig, durch die mimische Darstellung den äußeren Vorgang noch zu erklären, sondern nur die damit verbundenen Empfindungszustände auszudrücken. Die Noverre'sche Erfindung sank aus Mangel an ähnlichen Stoffen allmählich auf das herab, was wir heute als Ballet kennen.

Im Tanze ordnet sich die mimetische Kunst der Musik, in der Pantomime dagegen die Musik der mimetischen Kunst unter, der sie zwar eine unerläßliche, aber doch nur eine Begleiterin ist.

§ 25. Von den Formen, welche durch die Verbindung der Musik mit der Dichtkunst und der Schauspielkunst im Drama entstanden.

Schon in dem religiösen Chorgesange, aus welchem das griechische Drama hervorging, mag die Musik sich der Dichtung, ihren Maßen und Rhythmen untergeordnet haben. Das wurde dringender gefordert, als der sprachliche Theil selbständig aus diesen Gesängen hervortrat und zur Hauptsache wurde.

Durch die bloße, meist willkürliche Verbindung von Tanz, Gesang und Rede sahen wir in Rom die Saturen, eine Art von musikalischem Quodlibet, entstehen. Das römische Canticum bietet das erste Beispiel des Coupletgesanges. Die Mimen wurden hierdurch zu einer Art von Coupletposse.

Tiefgreifender ist die Verbindung von Musik und Dichtung im Melodrama. Obschon hier der ersteren nur eine begleitende Rolle zuertheilt ist, so verstärkt sie doch das Stimmungsvolle der Situation und die lyrische Wirkung des Dramas.

Im Singspiel tritt sie, wenn auch immer nur stellenweise, schon selbständiger auf, bewegt sich aber noch in kleineren und bescheideneren Formen. Das Vaudeville ist, wie wir schon sahen, eine Art von Singspiel, welches in Paris zu Anfang des vorigen Jahrhunderts entstand und seinen Namen von den leichtfertigen Liedern ableitete, die ursprünglich darin gesungen zu werden pflegten und dem Vau de Vire entstammten.

Im Singballet umfaßte die Musik schon das Ganze, ordnete sich aber dabei dem Tanze abwechselnd unter. — In der in Italien entstandenen Oper kehrte sich jedoch das bisherige Verhältniß der Musik zur dramatischen Dichtung um. Sie wurde das herrschende, maßgebende Element dieser Vereinigung. Von hier an mußten die Interessen beider auch aus einander gehen und sich vielfach schädigen.

Die Oper hat sich nach verschiedenen Richtungen hin in verschiedenen Formen entwickelt. Sie begann mit dem musikalischen Schäferspiel und trat von hier aus, der ernsten und heiteren Weltanschauung entsprechend, als opera seria und opera buffa, als ernste und komische Oper aus ein-

ander. Von der Balletoper ist schon oben die Rede gewesen; sie bildete sich später in Paris zur sogenannten großen Oper aus, der dann die lyrische und die Spieloper gegenübertraten. Die Oper der Italiener bildete vornehmlich das melodische, die ältere Oper der Franzosen das declamatorisch-rhythmische Element der Musik aus. Dieser Gegensatz trat in der ernsten Oper schärfer, als in der komischen hervor. Der wahrhaft dramatische Stil der Musik wurde auf dem Gebiete der ersteren durch Gluck erst geschaffen. Er erhob die Melodie zum Ausdruck der charakteristischen Wahrheit. Mozart bildete diese weiter aus, führte den Humor in die Musik ein und schuf die deutsche komische Oper. Weber brachte die Romantik der Neueren auf dem Gebiete der Oper zum Ausdruck. Die Wagner'sche Oper erhebt den Anspruch, den Gegensatz zwischen dem recitirenden Drama und der Oper aufzuheben, indem sie sich selbst zur höchsten und letzten Form des Dramas erklärt. Es wird nicht nöthig sein, das Irrthümliche dieses Anspruchs hier auseinanderzusetzen.

Aus dem Singballet entwickelte sich die Balletoper, aus ihr das Ballet. Aus der Verbindung der Musik mit der Posse die Gesangsposse, aus ihrer Verbindung mit der Burleske die neue französische Operette, welche ein parodistisches Element und cynische Spottlust in die dramatische Musik trug.

§ 26. Einwirkung der Oper auf die Entwicklung des Dramas.

Mit der Erfindung der Oper kehrte sich das Verhältniß, welches bisher zwischen Musik und Dichtkunst bestanden hatte, um. Jene bestimmte nun im Gesange die Accente, Maße und Rhythmen der letzteren. Die Wirkungen, welche sie ausübte, waren schon hierdurch wesentlich andere geworden. Sie wurden durch die neuentstehenden Formen, durch die wachsenden Mittel der Instrumentation und den scenischen Apparat, den sie dafür in Bewegung setzte, noch bedeutend gesteigert. Doch gerade diese Steigerung der Hülfsmittel, welche die Errichtung großer Gebäude nothwendig machte, und ungeheuere Summen verschlang, mußte ihr selbst wieder gefährlich werden, so daß das Schauspiel mit wechselndem Glücke gegen sie ankämpfen konnte. Auf die

Digitized by Google

Entwicklung des letzteren selbst aber wirkte diese Concurrenz immerhin nachtheilig, besonders dadurch, daß es mit den Wirkungen der Oper nun wetteifern wollte. Recitation und Spielweise wurden zu Uebertreibungen hingerissen. Dichter und Directoren sannen auf immer neue scenische Ueberraschungen und Effecte. Und andererseits wollte man wieder mit den Mitteln der Oper die Wirkungen des recitirenden Dramas überbieten, während doch beide ihrer Natur und ihren Mitteln nach auf die Darstellung anderer Stoffe oder doch andersbehandelter Stoffe verwiesen sind. Nichts wurde daher dem recitirenden Drama schädlicher, als die Vereinigung beider unter eine Direction und Verwaltung in einem und demselben Hause, schon weil die ungleich größere Vorbereitung, welche die Oper fordert, jenem den Raum und die Zeit dafür streitig machte. Besonders verderblich wurden ihm aber die größeren Räume der Häuser, welche die Stimme des Schauspielers jetzt auszufüllen hatte und die ihn, schon um der Deutlichkeit willen, zu einem langsameren Tempo der Rede nöthigten. Die Neigung zu einem gespreizten, declamatorischen Vortrage ward hierdurch in bedenklicher Weise begünstigt. Mit den feineren Nüancen der Betonung gingen auch die feineren Nüancen des Spiels verloren, welche den entfernter sitzenden Zuschauern ohnedies entgangen sein würden. Das Ensemble aber nahm sich in den großen Räumen nicht selten leer und fast ärmlich aus, wenn man es nicht mit dem Prunke der Oper ausstattete, was dem Geiste vieler Stücke doch nur widersprochen haben würde.

Viertes Kapitel.

Von der Kunst des Schauspielers.

§ 27. Die Mittel derselben.

Dem Schauspieler ist das Aeußere seiner Persönlichkeit das Mittel seiner Kunst. Von dieser Seite betrachtet ist sie, und durch

sie die dramatische Kunst überhaupt, die zumeist realistische aller Künste. Indessen scheint sie dies doch noch mehr, als sie es in Wirklichkeit ist, oder ist es auch vielleicht mehr, als sie es ihrem Wesen nach sein sollte. Denn wie alle Kunst, hat es auch die des Schauspielers nur mit dem Scheine zu thun und der Schein dessen, was er darstellen soll, ist etwas wesentlich Anderes als die Erscheinung seiner eigenen Persönlichkeit. Es ist nicht die geringste der ihm durch sie gestellten Aufgaben, seine Person unter dem Scheine derjenigen vergessen zu machen, welche sie darstellen soll. Als Thespis für die drei verschiedenen Rollen, welche er unmittelbar nach einander darzustellen pflegte, drei verschiedene Masken erfand, geschah es zunächst nur, um sein eigenes Gesicht darunter verbergen zu können, wenngleich die Maske in der weiteren Entwicklung des griechischen Dramas noch eine andere Bedeutung erhielt. Ohne diese Bedeutung würde sie das, was sie zunächst wohl nur war, ein unkünstlerisches Auskunftsmittel, für immer geblieben sein. Kann doch die Kunst des Darstellers unmöglich darin bestehen, seine eigene Persönlichkeit nur unter einem fremden leblosen Scheine, sondern erst darin, sie unter dem lebendigen Scheine einer anderen Persönlichkeit verschwinden zu machen, indem sie zum Träger derselben wird — und zwar nicht einer anderen Persönlichkeit überhaupt, sondern gerade nur derjenigen, welche er darzustellen hat. Auch ist seine Darstellung weder Verstellung noch Täuschung. Vielmehr täuschen sich diejenigen nur selbst, welche von ihm noch etwas mehr, als Schein verlangen, da seine, wie alle Kunst, zwar sinnliche, aber doch nur reine Anschauung geben soll und ihre Wahrheit schon deshalb immer nur jenseit des Wirklichen, d. i. im Scheine, gelegen sein kann.

Die Mittel, die ihm hierzu gegeben sind, gehören allerdings, wie die aller übrigen Künste der Natur an und er ist, wie sie, bei ihrer Verwendung an die Gesetze, denen sie unterliegen, gebunden. Der Unterschied ist hier blos, daß diese Mittel ganz nur in seiner Natur liegen. Sie bestehen: in der Sprache und in dem Ton, in der körperlichen Bewegung und ihrem Ausdrucke und in der Totalität seiner körperlichen Erscheinung.

§ 28. Die ſchauſpieleriſche Aufgabe im Allgemeinen und der Empfindungsausdruck im Beſonderen.

Ehe ich mich der Betrachtung des Gebrauchs dieſer verſchiedenen Mittel zuwende, wird es zweckmäßig ſein, die Aufgabe zu prüfen, welche der Darſteller damit zu löſen hat. Sie iſt ihm durch die Dichtung geſtellt und zum Theil auch durch dieſe in ihren verſchiedenen Beziehungen beſtimmt. Zum anderen Theil aber ſoll er ſie noch aus ſeinem Geiſte, doch ihr entſprechend, ergänzen. Wenn er die Natur hierzu um Rath fragt, weil ja die Dichtung ſelbſt bis zu einem gewiſſen Grade auf Naturnachahmung beruht und er ſich alſo durch ſie mit auf dieſe verwieſen findet, ſo bleibt es doch zweifelhaft, ob ſie ihm auch in jedem Falle die genügende Auskunft zu geben vermag. Nehmen wir an, er hätte die beſtimmte Leidenſchaft eines beſtimmten Menſchen in einer beſtimmten Lage bei einer beſtimmten Willensäußerung zur Darſtellung zu bringen, ſo iſt es mehr als wahrſcheinlich, daß er einen dieſer Aufgabe genau entſprechenden Fall *nicht* in Wirklichkeit vorfindet. Doch ſelbſt, wenn ihm der Zufall denſelben vor Augen ſtellte, würde noch immer zehn gegen eins zu wetten ſein, daß jene Leidenſchaft doch nicht in dem Grade und in der Art zur Erſcheinung käme, wie er ſie zur Erſcheinung zu bringen hat. Denn, wie ich an einer anderen Stelle ſchon ſagte, die Erſcheinung iſt in der Natur immer nur etwas Beiläufiges, in der Kunſt aber iſt ſie im Gegentheil gerade das Weſentliche. Auch kann ja ein Menſch eine beſtimmte Empfindung haben, ohne befähigt zu ſein, ſie zur Erſcheinung zu bringen. Es gehört hierzu nicht nur eine beſtimmte Anlage, ſondern dieſe Anlage muß auch in einem beſtimmten Grade zur Entwicklung und Ausbildung gebracht worden ſein, während Erziehung und Lebensklugheit uns mehr dazu anhalten, unſere Empfindungen zu unterdrücken oder doch zu verbergen. Für den Schauſpieler iſt es nun eben die Aufgabe, ſelbſt noch ſolche Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, welche nicht ſowohl *ſeine* Empfindungen, als die Empfindungen Anderer ſind. Gerade hierzu wird ihm aber die Beobachtung der

Natur und des Lebens selbst dann noch förderlich sein, wenn er auch nicht ganz demselben Falle, welchen er darzustellen hat, darin begegnen sollte, weil dies, wenigstens im Allgemeinen, jene Anlage weiter entwickeln wird.

Wenn man z. B. in einer lebhaft gespielten Scene die verschiedenen Gesichter der Zuschauer im Theater beobachtet, so wird man in einzelnen derselben den wechselnden Gesichtsausdruck der Darsteller in einer bestimmten Weise abgespiegelt finden. Ein Beweis, daß aufmerksame und zweckmäßige Beobachtung der Erscheinungen des Lebens uns in ähnliche Empfindungszustände, wie die beobachteten, zu versetzen und jene Anlage, dieselben zu ähnlichem mimetischen Ausdruck zu bringen, hierdurch zu entwickeln vermag. Wenn nun auch in der Natur die Empfindungen nicht immer und überall zu vollkommenem Ausdruck gelangen, so geschieht dies doch hie und da, sei es ganz oder auch nur zum Theil, in oft ganz überraschender und charakteristischer Weise. Der Grund, warum in der Natur der unmittelbare Ausdruck der Empfindung nicht immer und überall vollkommen entspricht, liegt aber darin, daß die hierbei ins Spiel zu setzenden organischen Bewegungen nicht durchgehend unwillkürliche, sondern zum Theil auch willkürliche sind. Unmittelbar können sie mithin nicht alle durch die bloße Empfindung ins Spiel gesetzt werden, wenn auch ohne Zweifel die unwillkürlichen Bewegungen wieder einen Einfluß auf die willkürlichen ausüben, wofür die Mitbewegungen, die wir besonders an Kindern zu beobachten haben, ein sprechender Beleg sind. Doch gerade diese Mitbewegungen, welche zum großen Theil ganz unzweckmäßig sind, würden eben deshalb gar nicht geeignet sein, denjenigen Empfindungsausdruck zur Anschauung zu bringen, welchen die künstlerische Nachahmung fordert. Daß dagegen auch wieder der Wille durch seinen Einfluß auf die willkürlichen Bewegungen einen indirecten Einfluß auf die unwillkürlichen gewinnen kann, geht daraus hervor, daß er den Einfluß der letzteren auf die willkürlichen Bewegungen theils völlig aufzuheben, theils sich dieselben wenigstens unterzuordnen und ihnen eine andere Richtung zu geben vermag. Denn was das Erste betrifft, so wissen

wir, daß es dem Einfluß des Willens allmählich gelingt, jene unzweckmäßigen Mitbewegungen theils völlig zu beseitigen, theils sie doch zu beherrschen, und wenn dann in einzelnen Fällen die Empfindungen noch immer willkürliche Bewegungen durch ihren unmittelbaren Einfluß auf die unwillkürlichen ins Spiel setzen, so geschieht es nun nicht mehr in der Form der früheren unzweckmäßigen Mitbewegungen, sondern in der Form und Richtung der durch den Einfluß des Willens habituell gewordenen zweckmäßigen Bewegungen. Nur insofern der mimische Empfindungsausdruck abhängig ist von dem Einfluß des Willens und nur insofern dieser Einfluß sich mehr und mehr entwickeln und steigern läßt, hat er überhaupt zu einem Mittel der Kunstthätigkeit gemacht werden können. Der Schauspieler hat aber vorzugsweise solche Empfindungen auszudrücken, deren Ausdruck vom Willenseinfluß mit abhängig ist, wobei ihm jedoch der unmittelbare, unwillkürliche Empfindungsausdruck entgegenkommen und sich mit ihm vereinigen muß. Beide, der willkürliche und der unwillkürliche Empfindungsausdruck, können also einen bedingenden Einfluß auf einander ausüben, und es handelt sich bei der mimetischen Kunst des Schauspielers eben darum, daß sie sich in dieser Wechselwirkung fördernd begegnen, auf welchem Wege die dem Menschen innewohnende Anlage, seine Empfindungen zum Ausdrucke zu bringen, wie es scheint einzig zu einer den Zwecken der Kunst entsprechenden Entwicklung gelangen kann. Es ist daher eben so falsch zu glauben, daß der Schauspieler eine Empfindung, welche er darstellt, gar nicht zu haben brauche, als daß es genüge, diese Empfindung zu haben, um sie zum Ausdrucke überhaupt, geschweige denn zu dem künstlerisch geforderten Ausdrucke zu bringen.

§ 29. Von der Sprache und dem Tone des dramatischen Darstellers. Die Athmung.

Der Vortrag der dramatischen Sprache ist von dem der lyrischen oder epischen Dichtung vielleicht eben so verschieden, wie von dem des Rhetors oder des Lehrers. Sie Alle setzen zwar gleichmäßig Hörer voraus — der Lehrer aber nur, um deren Kennt-

nisse zu erweitern; der Rhetor, um sie von der Wahrheit oder dem Vortheil einer bestimmten Meinung zu überzeugen, oder sie hierdurch zugleich noch zu einer bestimmten Handlung zu bestimmen; der Epiker und Lyriker zwar nur, wie der dramatische Darsteller, um ihnen eine bestimmte Anschauung von einem bestimmten Vorgange zu geben, aber wenn sich hierbei der Erstere immer direct an den Zuhörer wendet, kann dies der Lyriker in einzelnen Fällen wohl auch, ist es aber darum noch nicht in allen Fällen zu thun gehalten, wogegen der dramatische Darsteller es nie unmittelbar thun darf, wenn er nicht die dramatische Form aufheben will, was allerdings nicht selten im Uebermuthe der komischen Begeisterung, der Ironie und Satire mit vollem Bewußtsein, oft aber auch nur aus Unverstand geschah (z. B. in der Art, wie man früher die Apartes und Monologe des Schauspiels behandelte).

Der Schauspieler stellt allerdings nur für den Zuhörer oder Zuschauer dar, aber wie dieser nie vergessen soll, daß er nur Zuschauer ist, daß es sich für ihn nur um Anschauung handelt, so soll auch die Darstellung des Schauspielers, obschon sie nur hierauf gerichtet ist, doch niemals hierauf gerichtet erscheinen. Er muß vielmehr ganz nur in der Lage zu sein scheinen, welche er darstellt, und in welcher er nur zu sein scheinen muß, um sie darzustellen. Die dramatische Lage soll aber immer und überall eine solche sein, daß der Darsteller durch sie zu Entschlüssen und Handlungen oder auch dazu bestimmt erscheint, Andere hierzu zu bestimmen. Daher die dramatische Sprache immer und überall als ein Product oder Motiv der Handlung, als ein Moment im vorwärts drängenden Flusse ihrer Entwicklung erscheinen muß. Der Schauspieler hat durch die Sprache nicht nur Gedanken, sondern auch Stimmungen, Zustände, Empfindungen, Affecte, Leidenschaften, Conflicte, Entschlüsse, Willensäußerungen zum Ausdruck zu bringen. Es genügt keineswegs, daß er die Fähigkeit hat, die Sprache so weit zu beherrschen, um jeden Gedanken, den ihm der Dichter etwa in den Mund legt, zu vollendet klarer, verständlicher, anschaulicher Darstellung zu bringen. Er soll zugleich noch anschaulich werden lassen, daß diese Gedanken der

Ausfluß und Ausdruck eines bestimmten Seelenzustands, einer bestimmten Willensäußerung sind. Dieses Letztere setzt freilich jene Beherrschung schon immer voraus; denn um einem Gedanken einen bestimmten Ausdruck geben zu können, wird es nöthig sein, diesen selbst überhaupt und als solchen zu vollendeter Darstellung zu bringen. Womit aber noch keineswegs die dem Schauspieler in der Rede gestellte Aufgabe erschöpft ist. Es sind nicht jene Empfindungen, Zustände 2c. überhaupt, es sind vor Allem nicht unmittelbar seine eigenen Empfindungen, Zustände 2c., welche er darstellen soll, sondern die Empfindungen, Zustände 2c. eines bestimmten anderen Menschen, in einer bestimmten anderen Lage, als seine eigene. Darum genügt es auch nicht, daß er sich hierzu selbst in diese Lage versetze, sondern er muß sich zugleich noch in diesen besonderen Charakter und in seinen jeweiligen Zustand versetzen und diesen zu entsprechendem Ausdrucke bringen können. Die Fähigkeit, dies in mannigfaltiger Weise mit einer gewissen Leichtigkeit zu thun, setzt eine Technik der schauspielerischen Mittel, hier also zunächst der Sprache voraus, die selbst bei großer Anlage noch große Uebung fordert. Es gilt eben, den der Sprache zu Grunde liegenden Organen die Geschmeidigkeit zu geben, damit ihre Functionen dem leisesten Antrieb der Empfindung, dem leisesten Anstoß des Willens entsprechen.

Die Sprache beruht aber auf der Thätigkeit gewisser Organe, von denen wir die nächstbetheiligten gewöhnlich mit dem Namen der Sprachwerkzeuge zu bezeichnen pflegen. Die Functionen dieser letzteren beruhen jedoch selbst wieder auf der Thätigkeit bestimmter anderer Organe, den Muskeln, durch welche sie in Bewegung gesetzt werden. Diese Bewegungen sind theils willkürliche, theils unwillkürliche und stehen mit einander in Wechselwirkung. Indeß würden diese Bewegungen allein noch keineswegs die Sprache hervorbringen, wenn sie nicht einen bestimmten Erfolg: die Athmung, bedingten und regelten. Erst sie bringt im Vereine mit ihnen den Laut, den Ton und die Laut- und Tonverbindung hervor. Durch nichts scheint die Seele, oder sagen wir lieber das Bewußtsein, der Gedanke, die Empfindung einen so unmittelbaren Einfluß auf die Außenwelt auszuüben, als durch den

Athem, durch den sie im Tone sich in so unmittelbarer Weise, in so feinen und mannigfaltigen Schattirungen zum Ausdrucke bringen können, daß sie selbst in ihm zu leben, daß sie gewissermaßen mit ihm identisch zu sein scheinen. Daher es schon in der Bibel heißt: „Gott blies dem Menschen den lebendigen Athem ein. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele".

§ 30. Von dem technischen Theile der Sprache des dramatischen Darstellers.

Wortsinn und Wortlaut. — Aussprache. — Dialekt. — Wohllaut. — Der Redeton und die Betonung. — Der Wort-, Sinn- und Empfindungsaccent. — Der Accent des Verses und Rhythmus. — Hebung und Senkung der Rede.

Die Sprache besteht aus Worten. Das Wort kann in nur einem einfachen Laute, es kann in einer bestimmten Vereinigung von Lauten und Lautanklängen zu einer Lauteinheit, es kann endlich aus der Verbindung mehrerer solcher Lauteinheiten bestehen.

Jede Lauteinheit eines Worts nennen wir eine Silbe. Wir unterscheiden daher einsilbige von mehrsilbigen Wörtern. Die Laute, aus denen die Wörter zusammengesetzt sind, lassen sich als Selbstlaute und Mitlaute unterscheiden. Bei der Bildung der Selbstlaute spielt die Athmung die Hauptrolle. Die Sprachwerkzeuge sind ihr hierbei ganz unterstellt, sie dienen ihr nur in einer bestimmten Weise, sie schränken sie ein, ohne sie aber zu hemmen. Im Mitlaute geschieht das Letztere. Die Hemmung kann entweder unmittelbar bei der Bildung des Lauts, beim Entstehen desselben stattfinden. Sie kann auch umgekehrt den Laut erst zum Abschlusse bringen. Diese Hemmung hat ihre verschiedenen Formen und kann daher in ihrer Verbindung mit den verschiedenen Lauten, oder in der Anwendung auf sie, denselben eine mannigfaltige Form und Gestalt geben. Zu Wörtern werden aber diese also zusammengesetzten Laute und Lautverbindungen erst durch die Bedeutung, die man ihnen kraft der Beziehung auf einen bestimmten Begriff giebt. Die Wörter sind eben nichts Anderes als die sinnlich anschaulichen Zeichen der Begriffe. Daher wir am Worte den Wortsinn von dem Wortlaute zu unterscheiden haben. Der Wortsinn ist für die sprachliche Behandlung

des Wortlautes aber keineswegs gleichgültig. Beſonders wichtig wird er bei der Verbindung der Wörter zu Sätzen, da die Bedeutung der einzelnen Wörter in dieſer Verbindung zum Theil erſt durch den Ton näher beſtimmt und zum Ausdruck gebracht werden kann.

Vor Allem hat es jedoch die Technik der Sprache des Schauſpielers mit der Bildung des Wortlautes und mit den Lautverhältniſſen bei der Verbindung der Wortlaute zur Sprache, ſo wie mit der Richtigkeit, Reinheit und Deutlichkeit derſelben oder mit der *Ausſprache* zu thun. Daher es auch eine ihrer erſten Aufgaben iſt, jede individuelle Willkür oder fehlerhafte Angewöhnung, u. a. auch den Dialekt, zu beſeitigen. Der *Dialekt* kann in einzelnen Fällen von der Dichtung gefordert ſein, weshalb er ein beſonderes Studium des Schauſpielers ausmacht. Seinen Gebrauch muß er aber ganz ſeinem Willen unterworfen haben. Daß der hochdeutſche Dialekt zur Literaturſprache erhoben worden, iſt allerdings nur eine Convention. Da er es aber iſt, ſo haben wir aus ihm die Regeln und Geſetze der Ausſprache, die das Verhältniß des Lautes zur Aſpiration beſtimmen, zu entwickeln. Von ihnen darf der Schauſpieler nur abweichen, wo es der individuelle Charakter ſeiner Rolle ausdrücklich fordert, da er ja nicht ſeine, noch irgend eine beliebige Individualität, ſondern nur die von der Dichtung beſtimmte auch in der Sprache in einer Weiſe zur Darſtellung zu bringen hat, welche ihrer Stellung im Ganzen und der Harmonie des Ganzen entſpricht; und dieſe Harmonie fordert bis auf die hier ſchon gedachten Ausnahmen die Uebereinſtimmung der durch die Literaturſprache gebotenen Sprechweiſe, mithin den Ausſchluß jedes landſchaftlichen Dialekts und jeder individuellen Angewöhnung.

Nächſt der Richtigkeit, Reinheit und Deutlichkeit iſt es die Schönheit der Ausſprache, der *Wohllaut*, welchen die Technik des Schauſpielers zu berückſichtigen hat. Der Wortlaut ſoll durch ſie zum Wohllaut, zum Tone erhoben werden. Dieſer Ton, der hier noch nichts als die ſinnliche Form iſt, welche der Wortlaut durch ſeine Ausbildung zum Wohllaut gewinnt, iſt ſowohl vom

Tone der Rede, wie von der Betonung noch ganz zu unterscheiden.

Die Betonung kommt aber auch schon bei der bloßen Aussprache des einzelnen Worts in Betracht, abgesehen noch von jedem besonderen Interesse des Verstandes oder der Empfindung. Vielleicht dürfte es sogar schon mit unter den Gesichtspunkt der Betonung fallen, ob in einer Silbe der Vocal länger oder kürzer, heller oder dunkler, ob die Consonanten darin schärfer oder weicher anklingend auszusprechen sind. Die Hervorhebung der einzelnen Silbe der mehrsilbigen Wörter durch den Ton gehört aber sicher hierher. Nur zu häufig begegnet man Schauspielern, welche dieser vom Verstande und von der Phantasie erhobenen Forderung nicht allseitig genügen und fast jede Silbe gleichmäßig betonen, daher z. B. Liebe statt Liebe sprechen. Dieser Wortaccent darf jedoch nicht mit dem Sinnaccente der Rede, oder mit dem Empfindungsaccente verwechselt werden, die beide etwas völlig von ihm Verschiedenes sind. Näher steht ihm der Accent des Verses und Rhythmus, welcher, wie er eine überwiegend formale Bedeutung hat, hauptsächlich nur von dem Wohllaut bestimmt wird. Er kommt aber erst bei der Behandlung der Sprache in ihren Wortverbindungen zum Satze und zur Rede, nicht bei der Bildung des einzelnen Worts in Betracht. Der Satz ist eine Verbindung von Wörtern, welche den Zweck hat, einen bestimmten Gedanken zu sinnlich anschaulichem Ausdrucke zu bringen. Er läßt sich durch die Verbindung einzelner Sätze erweitern und zur Periode ausbilden. Die Rede ist aus Sätzen und Perioden zusammengesetzt. Der Vortrag derselben hat ihre Structur und sowohl den Sinn und die Bedeutung der Stellung der einzelnen Sätze darin, wie den Sinn und die Bedeutung und Stellung der einzelnen Wörter im Satze zu klarem, deutlichem, übersichtlich-verständlichem Ausdrucke zu bringen. Er bedient sich hierzu hauptsächlich der Verstärkung und Abschwächung des Tons. Wenn Deutlichkeit und Verständlichkeit auch das erste Erforderniß der Satzbildung und ihrer Darstellung in der Rede sind, so darf doch schon um dieser Deutlichkeit willen der Wohlklang nicht übersehen werden. Es ist Thatsache, daß die Auf-

faſſung eines Gedankens erſchwert iſt und deſſen Deutlichkeit darunter leiden kann, wenn dieſes Intereſſe der Phantaſie in empfindlicher Weiſe geſtört oder verletzt wird. Die Wortverbindung des Satzes, die Satzverbindung der Periode, die Structur einer Rede muß daher ſchon um der Deutlichkeit und Verſtändlichkeit willen den Wohllaut bis zu einem gewiſſen Grade berückſichtigen. Da Monotonie die Aufmerkſamkeit ermüdet, ſo hat auch der logiſche oder Satzaccent ein beſtimmtes äſthetiſches Intereſſe, obſchon er unmittelbar nur der Deutlichkeit und Verſtändlichkeit dient. Daſſelbe gilt von der, auf die bloße Hervorhebung der Redetheile, nach der Bedeutung ihrer Stellung in dieſer, gerichteten Hebung und Senkung des Tons. Die Technik der ſchauſpieleriſchen Redekunſt wird daher dieſe Verhältniſſe ſchon aus dieſem Grunde zu berückſichtigen haben, um ſo mehr, wenn der Dichter ſeinen Vortrag an eine beſtimmte Form der Rede gebunden hat.

Die gebundene Rede hat ihre beſtimmten, regelmäßig wiederkehrenden Maße und Rhythmen oder, da die neueren Sprachen das Maß zum Theil durch die Betonung beſtimmen, ihre regelmäßig wiederkehrenden Accente und Rhythmen. Mit dieſen Accenten, welche nicht mit den logiſchen Accenten der Satzbildung zu verwechſeln ſind, müſſen dieſe dann aber faſt immer zuſammenfallen, was bis zu einem gewiſſen Grade auch für den Wortaccent gilt. Doch iſt dem Dichter eine gewiſſe Freiheit hierin gewährt. Er kann einerſeits den Wortaccent dem rhythmiſchen Accente unterordnen, wogegen der Dramatiker den rhythmiſchen Accent dem logiſchen oder Satzaccente, noch mehr aber dem Empfindungsaccente vielfach unterzuordnen hat. Hat doch der Dichter mit der Rede und ihrem Vortrage noch ganz andere Zwecke zu verfolgen und zu erreichen, als die der Deutlichkeit und des bloßen Wohllauts. Der dramatiſche Dichter insbeſondere ſoll mit ſeiner Rede die wechſelnden Zuſtände des von Entſchließungen und Willensäußerungen beſtimmten und nach ihnen ſelbſt wieder ringenden inneren Lebens eines ganz beſtimmten Charakters in ganz beſtimmten Lagen und im Conflict mit ihnen zu unmittelbarſtem Ausdrucke bringen. Es iſt hauptſächlich

dreierlei, was er hierbei zu berücksichtigen hat: den Charakter des Sprechenden, den inneren Zustand, aus dem dieser spricht, und die Absicht, die er damit verbindet. Obschon diese drei Momente vielfach mit einander zusammenfließen, so sind sie doch von einander zu unterscheiden. Kann doch das eine oder andere von ihnen den übrigen dabei mehr oder weniger untergeordnet sein, oder, wenn auch dieses nicht stattfinden sollte, vom Darsteller doch so behandelt, ja vielleicht ganz von ihm fallen gelassen werden.

Die Mittel, welche der Darsteller zu diesem Theile seiner rednerischen Aufgabe besitzt, liegen im Tone und der Tonfarbe, im Tempo und in den Intervallen, in der Hebung und Senkung der Rede, im Accente und Rhythmus.

§ 31. Der dramatische Vortrag.

Grundton und Tonfarbe. — Tempo und Intervalle. — Hebung und Senkung. — Accente und Rhythmus.

Schon die bloße Deutlichkeit und Verständlichkeit, so wie der blos formale Wohllaut der Rede fordern einen Grundton derselben, aus dem sich die hierdurch bedingten Hebungen und Senkungen des Tons entfalten und auf welchen sie immer wieder zurückkehren können. Da die Stimme bei langen Perioden, besonders bei zunehmender Stärke des Tons, die Neigung hat, in die Höhe zu gehen, so macht es sich nöthig, daß man in diesen Fällen den einzelnen Satz der Rede immer etwas unter dem Grundton einsetzt. Eben so wichtig ist es aber auch, die in die Höhe gegangene Stimme am Schlusse des Satzes in entsprechender Weise wieder sinken zu lassen, theils, um zu markiren, daß der Satz hier zu Ende ist und der darin ausgesprochene Gedanke seinen Abschluß gefunden hat (was bei der Frage der Fall eben nicht ist, daher hier umgekehrt der Ton am Schlusse noch etwas steigen muß), theils aber auch, um hierdurch mit Leichtigkeit zu dem für den etwa folgenden Satz nothwendigen tieferen Einsatz zurückzugelangen und bei dieser Gelegenheit ohne sichtbare Anstrengung hierzu aufs Neue Athem holen zu können. Denn die Ruhepunkte, welche der Sinn und die Deutlichkeit der Rede vor-

ſchreiben, werden immer die geeignetſte Gelegenheit zu dieſem für die Mechanik der Sprache ſo wichtigen und unerläßlichen organiſchen Vorgange darbieten.

Für den gewöhnlichen Vortrag wird die Höhe des Grundtons der Rede am ſchicklichſten ſo zu wählen ſein, daß er dem Redner die möglichſte Freiheit bei Hebung und Senkung des Tones geſtattet. Für den dramatiſchen Vortrag tritt aber, wie wir gefunden, die Forderung hinzu, daß der Grundton charakteriſtiſch für die darzuſtellende Perſönlichkeit, ihre Lage und Lebensauffaſſung ſei. Dies wird jedoch ungleich ſchicklicher durch die entſprechende Farbe des Tons, als durch die Tonlage erreicht, obſchon auch dieſe bis zu einem gewiſſen Grade hierbei mit in Betracht kommt. Doch nicht nur der Ton, auch das Tempo kann dem Charakter der dramatiſchen Rede dienen. Wie einen beſtimmten Grundton, verlangt dieſe auch ein beſtimmtes Grundtempo, das aber ebenſowenig wie er etwas Starres und Unveränderliches ſein ſoll, ſondern nur die mannigfaltigen ſich in den Veränderungen des Tempos ſpiegelnden Bewegungen des Gemüths und des Geiſtes in charakteriſtiſcher Weiſe zu beherrſchen und zu beſtimmen hat. Nicht wie in der Muſik läßt ſich der charakteriſtiſche Grundton und das charakteriſtiſche Tempo der dramatiſchen Rede fixiren und näher beſtimmen, es iſt hier dem Darſteller ganz überlaſſen, und ebenſowenig giebt es Etwas in ihr, was dem Tacte der Muſik entſpricht, wozu auch keine äußere Nöthigung vorliegt, da es ſich im recitirenden Drama nicht, wie in der Muſik, um ein Zuſammenwirken gleichzeitiger Stimmen und Töne, ſondern nur um die Aufeinanderfolge derſelben in der Zeit handelt. Auch die Hebungen und Senkungen des Tons müſſen hier dem Ermeſſen des Schauſpielers ſchon deshalb anheimgegeben werden, weil ſie nicht, wie in der Muſik, meßbare ſind, ſondern, um nicht zum Geſange zu führen, immer nur in ganz kleinen und unmeßbaren Verhältniſſen ſtattfinden dürfen, daher ſie auch nicht zu bezeichnen ſind. Daſſelbe gilt für die Intervalle, die für die Recitation, wie für den Geſang von doppelter Bedeutung, da ſie, wie ſchon oben berührt, die geeignetſten Zeitpunkte zum Athemholen darbieten. Die zweckmäßige Regelung

der Mechanik der Athmung und die zweckmäßige Vertheilung des Athems sind von größter Wichtigkeit für die Technik des dramatischen Vortrags, der nicht nur ein charakteristischer, sondern zugleich auch ein von Empfindung und Leidenschaft bewegter sein soll.

Wenn der Charakter der darzustellenden Persönlichkeit hauptsächlich im Grundton, in der Tonfarbe und im Grundtempo zum Ausdrucke kommt, die ungefähr für den rednerischen Theil der Schauspielkunst dasselbe sind, was Haltung und Gang für den mimetischen, so dienen dagegen die Hebungen und Senkungen des Tons, der Accent und der Rhythmus, so wie endlich die wechselnden Färbungen des Tons und die wechselnden Zeitmaße der Rede, welche sich sämmtlich aus dem Grundton, der Grundfarbe und dem Grundtempo des Vortrages entfalten und von ihnen beherrscht und bestimmt werden, zum Ausdruck der wechselnden Zustände, aus denen der Darsteller den darzustellenden Charakter sprechen zu lassen hat, und zum Ausdruck der Absichten, die dieser damit verbindet.

Was den Accent und den Rhythmus der Empfindung und Willensenergie betrifft, so ist sowohl der erste, obschon er meist mit dem Sinn- oder Satzaccente und mit dem metrischen Accente zusammenfällt, ganz noch so von diesen, wie der zweite vom metrischen Rhythmus zu unterscheiden. Ich habe an anderer Stelle schon darauf hinzuweisen gehabt, daß nicht nur die Prosa rhythmische Verhältnisse darbietet, die theils durch den Wohllaut, theils durch die Empfindung und Willensenergie bestimmt werden, sondern daß der dramatische Dichter den metrischen Rhythmus und hierdurch auch die metrischen Accente zuweilen durch den Rhythmus und die Accente der Empfindung und der Willensenergie in charakteristischer Weise aufzulösen hat. Der rednerische Vortrag des Schauspielers wird dies bei seiner Behandlung des dramatischen Verses wohl im Auge zu behalten haben, zumal er noch überdies ein Empfindungsmoment zum Ausdruck zu bringen hat, das ihm der Dichter ganz überlassen mußte. Der scandirende Vortrag ist ebensowenig dramatisch, wie der das Metrum ganz fallen lassende Vortrag künstlerisch ist. Das Metrum soll keine Fessel für den dramatischen Ausdruck, sondern im Gegentheil das Mittel sein,

ihm einen energiſcheren Charakter zu geben. Deshalb iſt auch daſſelbe nichts Ueberflüſſiges, nichts was der Darſteller willkürlich ganz unterdrücken dürfte. — Ebenſowenig, wie die Maße und Accente des Verſes, ſoll der dramatiſche Redner die einzelnen Verſe in hervortretender Weiſe markiren. Auch hier tritt der charakteriſtiſche Ausdruck der Empfindung und Willensenergie auflöſend ein und bindet ihnen entſprechend einzelne Verstheile zuſammen. Auf unſeren Bühnen iſt eine conventionelle Behandlung des dramatiſchen Verſes traditionell geworden, welche meiſt mit einem ſchleppenden Tempo des Vortrags verbunden iſt. Dies iſt ſchon daraus erklärlich, weil Ton, Rhythmus, Accent und Tempo aus demſelben Empfindungszuſtande hervorgehen und dem conventionellen Vortrage die wahre dramatiſche Empfindung eben nicht zu Grunde liegt. Eine andere Frage iſt die, ob der Vers im Drama überhaupt ein langſameres Redetempo fordert, als die Proſa.

Bei Beantwortung dieſer Frage kommen immer nur gleiche Empfindungszuſtände in Betracht. Ganz gleich können dieſe Zuſtände aber freilich nicht ſein, wenn ſie hier die Behandlung in Proſa, dort die metriſche verlangen ſollen. Inſofern aber das Metrum eine größere Zahl von, wenn auch noch ſo leiſe angehauchten Accenten bedingt, als die Proſa, und inſofern es noch überdies zu einem energiſcheren, alſo auch nachdruckvolleren Ausdrucke treibt, wird es den Vortrag der Rede auch noch etwas mehr, als dieſe hemmen müſſen. In welchem Umfange, wird unter übrigens gleichen Verhältniſſen, theils von dem Grade dieſes Nachdrucks, theils von dem Versmaße abhängen. Ziehen wir jedoch in Betracht, daß beim Vortrag der dramatiſchen Rede alle Abweichungen vom Grundton und Grundtempo ſich immer nur in ganz feinen, unmeßbaren Verhältniſſen bewegen dürfen (weil er ſich ſonſt dem Geſange nähert), ſo wird auch der Unterſchied des Redetempo von Proſa und Vers, ſo lange ihnen ähnliche Empfindungszuſtände zu Grunde liegen, immer nur ein ſehr feiner und ſorgfältig abgewogener ſein dürfen.

Ein großer Theil des charakteriſtiſchen Ausdrucks der dramatiſchen Rede iſt alſo immer Sache der productiven Phantaſie

unter dem Einflusse der Empfindung und der Energie des Willens. Andererseits wird aber theils das Studium der großen dramatischen Dichter, verbunden mit der aufmerksamen Beobachtung des Lebens, die Entwicklung dieses Einflusses fördern, theils eine umsichtig geleitete Technik die organischen Hülfsmittel hierzu entwickeln. Diese Technik wird hauptsächlich darauf gerichtet sein müssen, den Functionen der an der Sprache betheiligten Organe eine Geschmeidigkeit zu geben, die sie, wie ich schon sagte, geschickt macht, dem leisesten Anstoß der Empfindung und des Willens in der umfassendsten und zweckmäßigsten Weise Folge zu leisten. Der Schauspieler wird nicht nur bestrebt sein müssen, den Athmungsproceß vollständig beherrschen zu lernen, die größte Deutlichkeit der Rede bei den verschiedensten Stärkegraden, bei dem verschiedensten Tempo zu bewahren, sondern er wird auch die Fähigkeit erwerben müssen, dem Tone hierbei die mannigfaltigsten Färbungen zu verleihen, die mannigfaltigsten Accente auf ihn zu legen, um ihn hierdurch zum charakteristischen Ausdrucke der mannigfaltigsten Seelenstimmungen und ihrer feinsten Nüancen machen zu können.

§ 32. Vom mimetischen Theile der Schauspielkunst. Mienenspiel und Geste.

Die Sprache vermittelt den dem Gehörsinn zugewendeten Theil der dramatischen Darstellung, Mienenspiel und Geste den dem Gesichtssinn zugewendeten Theil derselben. Schon die Sprache beruht auf gewissen körperlichen Bewegungen, von denen aber nur einige und zwar nur die unmittelbar daran mit betheiligten Gesichtsbewegungen zu sichtbarer Erscheinung kommen. Gerade diese Bewegungen, welche vorzugsweise der Bildung der verschiedenen Laute dienen und daher die Sprache erst möglich machen, sind zugleich für den charakteristischen Ausdruck des sichtbaren Theils der schauspielerischen Darstellungskunst von größter Bedeutung. Diese Bewegungen müssen, weil sie an der Bildung der Sprachlaute und Lautverbindungen betheiligt sind und zu den nothwendigen Voraussetzungen ihres Zustandekommens gehören, dem Laute selbst schon immer, wenn auch nur in verschwindender

Weiſe, vorausgehen. Wir bemerken etwas Aehnliches auch bei vielen derjenigen Bewegungen, welche zwar nicht unmittelbar mit den Organen der Sprache in Verbindung ſtehen, wohl aber in Beziehung zu ſtehen ſcheinen zu dem Empfindungszuſtande, aus dem ſie hervorgeht, wenn ſie nicht vielleicht ſelbſt aus dieſem entſpringen. Jedenfalls würden ſie dann aber nicht alle unmittelbar aus ihm hervorgehen können, weil ſonſt der Wille auf alle dieſe Bewegungen entweder gleichmäßig keinen oder gleichmäßig einen gewiſſen Einfluß ausüben müßte. Nun ſind aber dieſe Bewegungen nur zum Theil ſolche, auf welche der Wille einen Einfluß hat. Die unwillkürlichen entſprechen jedoch ganz unmittelbar der Empfindung und ihren Antrieben. Zwar können ſie, wie wir früher ſchon fanden, die willkürlichen ebenfalls mit ins Spiel ſetzen, ſobald ihnen der Wille hierbei nicht widerſtrebt. Wo dies dagegen der Fall, wo der Wille in das Spiel der Muskeln mit eingreift, wird die alſo vom Willen beſtimmte Bewegung auch nicht mehr unmittelbar jenem Empfindungszuſtande entſprechen können und derjenigen, welche dies thut, wenn auch in nur verſchwindender Weiſe nachfolgen müſſen. Beim Sprechen wird dies um ſo ſichtbarer werden, weil ſich hier zwiſchen den Antrieb der Empfindung und den Willensact noch ein, wenn auch nur kurzer Denkproceß einſchiebt. Es bedarf immer einer gleichviel wie kurzen Beſinnung, ehe wir auf den Anſtoß einer Empfindung hin ſprechen können, während die unmittelbar von ihr ins Spiel geſetzte Muskelbewegung, auch wenn ſie zum Theil eine willkürliche iſt, dem vorausgehen muß, ſobald der Wille jenem Anſtoß nur unmittelbar zuſtimmt oder von der unwillkürlichen Bewegung und ihrem Einfluß auf die Organe der willkürlichen Bewegung mit fortgeriſſen wird. Andererſeits können aber auch die ſcheinbar gleichzeitigen, mit der Sprache unmittelbar verbunden ſcheinenden Bewegungen aus ganz verſchiedenen Momenten eines Empfindungszuſtandes hervorgehen, da dieſer ja nicht nur ein zuſammengeſetzter, ſondern auch ein aus ſehr verſchiedenen Momenten zuſammengeſetzter ſein kann. Daher jene berühmte Shakeſpeare'ſche Vorſchrift aus Hamlet: „Paſſe die Geberde dem Wort und das Wort der Ge-

berde an" in gewissen Fällen noch einer Einschränkung bedarf. Z. B. in allen Fällen, in denen der Schauspieler seinen Gegenspieler durch Wort und Geberde zu täuschen suchen und doch den Zuschauer dabei in diese Absicht mit einblicken lassen soll. Man denke nur des Spiels zwischen Jago und Othello, zwischen Richard III. und Anna. Oder auch derjenigen Stücke, in denen der Darsteller den Charakter, welchen er darstellt, und das, was er sagt und thut, sei es mit Bewußtsein oder auch unbewußt, selbst in das Licht der Ironie und Satire oder auch nur in eine komische Beleuchtung zu rücken hat. Dort werden einzelne Bewegungen des Gesichts im Widerspruch stehen zu anderen und zu dem Tone der Rede, hier wird dagegen der Widerspruch der aus zwei verschiedenen Empfindungszuständen hervorgehenden Bewegungen und Töne in einer solchen Weise ineinanderspielen müssen, daß sie sich scheinbar zu nur einem, aber mit diesem Widerspruch behafteten Ausdruck vereinigen.

§ 33. Von der körperlichen Erscheinung. Maske, Haltung, Gang.

Die Geberdensprache hat das Ganze der individuellen körperlichen Erscheinung zur Grundlage. Streng genommen gilt dies zwar auch von dem rednerischen Theil der Schauspielkunst, schon deshalb, weil er nothwendig mit bestimmten körperlichen Bewegungen verbunden ist, die an der Sphäre des Sichtbaren participiren. Wie er aber von ihr bis auf diese letzteren völlig absehen kann, so kann auch der Zuhörer bei dem rednerischen Vortrage von der Erscheinung des Vortragenden absehen, z. B. beim Vorlesen einer dramatischen Dichtung. Umgekehrt kann die schauspielerische Kunst sowohl, wie der Zuschauer, auch wieder von dem rednerischen Theile derselben absehen (was die Pantomime ins Leben rief), hier aber dagegen *nie* von der körperlichen Erscheinung, an die der mimetische Ausdruck gebunden ist.

Die körperliche Erscheinung des Schauspielers soll aber, obschon sie der Boden ist, auf welchem allein seine körperliche Beredsamkeit sich zu entwickeln vermag, doch nicht *als solche* in die Erscheinung treten. Sie soll nur der Träger der wechselnden Gestalten sein, welche er zur Darstellung zu bringen hat. Der

Schauſpieler muß alſo die Fähigkeit zu erwerben ſuchen, ſeine körperliche Erſcheinung zum Ausdruck derſelben zu machen, ihr immer den Schein einer beſtimmten anderen Perſönlichkeit zu geben. Auch hier liegt die Stärke nicht, wie ſo viele Schauſpieler zu glauben ſcheinen, in der Größe, ſondern in der charakteriſtiſchen Feinheit der Abweichungen, obſchon der Darſteller hier ungleich weiter gehen kann, als bei Behandlung der Stimme, weil hier die Natur ihm nicht ſo enge Grenzen geſetzt hat und er ſich auch äußerer Hülfsmittel dazu noch bedienen kann. Dieſe letzteren dienen dann aber immer nur dem unveränderlichen Theile der körperlichen Erſcheinung, den er durch ſeine Kunſt erſt noch in der geforderten Weiſe zu beleben hat. Die Alten dehnten dieſe Hülfsmittel auch auf den Geſichtsausdruck aus, welcher darum bei ihnen ſtarr und unveränderlich blieb. Die Maske iſt bei uns Neueren, die wir dieſelbe in der Schauſpielkunſt abgeworfen, die Bezeichnung für die Totalität des Charakteriſtiſchen der äußeren körperlichen Erſcheinung geworden, inſofern dieſes eine habituelle Form angenommen hat. Der Schauſpieler wird bei ihrer Hervorbringung durch die Künſte des Friſeurs und Coſtümiers unterſtützt. Die habituelle körperliche Erſcheinung, die habituelle körperliche Haltung und die habituelle körperliche Bewegung, beſonders im Gange, ſtehen, wie ich ſchon andeutete, zu der körperlichen Beredſamkeit in einem ähnlichen Verhältniſſe, wie der Grundton, die Tonfarbe und das Grundtempo zu dem Empfindungsausdruck der Rede. Sie ſind die Grundlage, auf der ſich die letztere zu entwickeln hat und durch welche ſie in charakteriſtiſcher Weiſe beſtimmt wird.

Der Schauſpieler hat bei ihrer Bildung mannigfaltige Momente in Betracht zu ziehen und zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden. Zu dieſen Momenten gehören das Naturell (Temperament), das Zeitalter und die Nationalität, der Stand und die Lebensrichtung, die Lebensgewohnheit und Lebensanſchauung, und endlich die individuelle Beſonderheit des darzuſtellenden Charakters. Aus der Einheit dieſer verſchiedenen Momente, welche in der körperlichen Erſcheinung zum harmoniſch-einheitlichen Ausdrucke kommen ſollen, muß ſich nun das Detail der Geberden-

sprache entwickeln, welches überall darauf gerichtet ist, den dieser Erscheinung zu Grunde liegenden Charakter durch die mannigfaltigsten Beziehungen in dem Antheile zur Darstellung zu bringen, welchen er an der Entwicklung eines bestimmten Vorgangs, einer bestimmten Handlung, sowohl innerlich wie äußerlich, nimmt.

§ 34. Von dem Verhältnisse des mimetischen Theils der schauspielerischen Beredsamkeit zur Rede. Die symbolischen und allegorischen Bewegungen.

An der Geberdensprache haben wir einen, wenn auch nur relativ selbständigen, und einen von der Rede unmittelbar abhängigen Theil zu unterscheiden. Es ist kein Zweifel, daß die Geberdensprache, wenn auch aus demselben Empfindungszustande, wie die Rede, so doch aus einem anderen Momente derselben fließt. Sie soll etwas davon zum Ausdruck bringen, was die Rede mit ihren Mitteln eben *nicht* zum Ausdruck zu bringen vermag. Es ist daher vorzugsweise das, was der Dichter dem Schauspieler nur andeuten kann und seiner Darstellung zu überlassen hat, was hier zu künstlerischem Ausdruck gebracht werden soll. Der selbständigere Theil der Schauspielkunst liegt vorzugsweise auf Seiten der mimetischen Darstellung. Der Schauspieler ist auf ihrem Gebiete ungleich freier, als auf dem des rednerischen Theils seiner Kunst.

Die Rede werden wir wohl bisweilen für unüberlegt, nie aber für völlig unbewußt halten können. Die körperlichen Bewegungen dagegen müssen zum Theil mit dem Scheine des Unbewußten dargestellt werden, weil sie sich im gewöhnlichen Leben meist so vollziehen, selbst solche, welche von willkürlichen Muskeln ausgeführt werden. Denn wenn auch alle zweckmäßige Bewegung erst, und oft sehr mühsam, erlernt werden muß und wir hierbei die Bewegung fast jedes willkürlichen Muskels mit deutlichem Bewußtsein vollziehen (wie sich das ja bei der Erlernung irgend einer technischen Fertigkeit z. B. bei Erlernung des Klavierspielens genugsam beobachten läßt), so vermögen wir doch später von diesen mühsam erworbenen zweckmäßigen Be-

wegungen einen Gebrauch zu machen, der kaum ins Bewußtsein noch fällt. Es genügt dann vielmehr, unsere Aufmerksamkeit auf den äußeren Zweck zu richten, den wir durch diese Bewegungen zu erreichen beabsichtigen, die Vorstellung desselben lebhaft vor Augen zu haben und sie dieser gemäß zu bestimmen.

Wie viele Bewegungen der Geberdensprache schon hierdurch allein nicht deutlich in das Bewußtsein des Darstellenden fallen, obschon sie mit unter dem Einflusse seines Willens entstehen, so wird er doch selbst noch von denjenigen, deren er sich aufs Deutlichste bewußt ist, manche in solcher Weise zur Erscheinung zu bringen haben, als ob sie sich ebenfalls nur bewußtlos vollzögen. Denn wenn auch das Drama immer nur Etwas darzustellen hat, was sich auf Handlung bezieht, woran also der Wille des Menschen und darum auch sein Bewußtsein in bestimmter Weise betheiligt ist, so fließen doch mannigfache Momente des Unbewußten aus den Stimmungen, Empfindungen, Antrieben in diese Processe mit ein und gerade diese Momente, welche in der, weit mehr unter dem Einflusse des Willens entstehenden Rede einen zureichenden Ausdruck nicht finden können, soll nun eben der Schauspieler durch den mimetischen Theil seiner Kunst zur sinnlichen Anschauung bringen.

Die körperlichen Bewegungen des Darstellers lassen sich eintheilen in solche, welche ganz oder überwiegend der Darstellung der inneren Zustände eines Charakters, und in solche, welche die Darstellung der nach Außen gerichteten Willensäußerungen (der Absichten, Entschlüsse und Handlungen) desselben zum Zweck haben. Dem ersteren Zwecke dient vorzugsweise der *Gesichtsausdruck* oder das *Mienenspiel*, dem letzteren dagegen die *Geste*. Bei dem ersteren überwiegen die unbewußten, bei dieser die bewußten Bewegungen. Beide sind zum Theil selbständige, zum Theil nur die Rede begleitende. Die Geberdensprache ist selbständig, wo sie die gedachten Zwecke ohne Beihülfe des Wortes schon vollständig zu erreichen vermag, oder doch etwas zum Ausdrucke bringt, was das Wort überhaupt nicht zum Ausdrucke bringen kann. Sie ist begleitend, wo sie zu ihrer Erklärung des Wortes bedarf, wo sie nur dem Ausdruck der Rede entspricht, den-

selben verstärkt und vervollständigt oder auch den Sinn derselben noch näher bestimmt und bezeichnet. Die Geberdensprache kann das, was sie zur Darstellung bringt, theils ganz unmittelbar und direct, theils nur beziehungsweise und indirect ausdrücken. Das erste giebt ihren Bewegungen in bedeutenderen Fällen einen symbolischen, das letztere einen allegorischen Charakter. Zu diesen gehören die malenden Bewegungen, von denen der Darsteller einen überaus sparsamen und wohlerwogenen Gebrauch zu machen hat. Leider ist im ernsten Drama auf der Bühne oft das Gegentheil zu bemerken. Der Grund hiervon liegt hauptsächlich in einem falschen Streben nach Schönheit, dem ebensowohl die Naturwahrheit, wie die höhere künstlerische zum Opfer gebracht wird. Allerdings ist die bloße Naturwahrheit, die bloße Richtigkeit und Verständlichkeit noch keineswegs das letzte und wahre Ziel irgend einer künstlerischen Darstellung. Wenn diese aber auch noch nach Schönheit zu streben hat, so ist die blos formale Schönheit, wie ich schon weiter oben darlegen konnte, doch nicht die dramatische und je mehr der Schauspieler, durch einen Seitenblick auf die bildenden Künste, sich hier zur malerischen, dort zur plastischen Schönheit hinneigt, wird er Gefahr laufen, eine blos formale Schönheit zu erstreben, welche dann nur zu leicht in leeren, ja selbst unwahren Conventionalismus verflachen und ausarten kann. Der Schauspieler hat also nicht Schönheit, Würde oder Anmuth der Bewegung überhaupt, sondern dramatisch-charakteristische Schönheit, Würde oder Anmuth der Bewegung zu erstreben. Jede Bewegung des Schauspielers muß nothwendig und für die Situation, den inneren Zustand und den individuellen Charakter bezeichnend sein. Vor nichts hat sich der Schauspieler so sehr zu hüten als vor den leeren, unbezeichnenden oder wohl gar jener Forderung widersprechenden Bewegungen. Kaum minder hat er aber auch ein Zuviel der einzelnen Bewegung oder eine Häufung der Bewegungen zu vermeiden. Beides giebt seinem Spiel etwas Outrirtes, Chargirtes, das er selbst da, wo es, wie in der Burleske, am Platze ist, noch mit Mäßigung zu beherrschen hat. Wie alle Schönheit fordert auch die dramatisch-charakteristische Schönheit harmonische

Behandlung und Anordnung des Einzelnen zu einem einheitlichen Ganzen. Ist doch der dramatische Charakter selbst nur wieder der Theil eines Ganzen, daher auch in ihm allein das Gesetz dieser Harmonie und Einheit noch nicht gefunden werden kann. Indem der Schauspieler einen Charakter zur harmonischen einheitlichen Darstellung zu bringen strebt, wird er ihn stets nur als Theil des Ganzen ins Auge zu fassen und in das durch dieses geforderte charakteristische Verhältniß zu den übrigen Theilen desselben, zu den übrigen Charakteren des Stücks zu bringen haben.

§ 35. Von dem Verhältniß des Schauspielers zur dramatischen Dichtung.

Die Schauspielkunst ist im Wesentlichen eine reproducirende und nur zum Theil eine selbständige, in dieser Selbständigkeit aber noch immer eine von dem Werke einer anderen Kunst abhängige, und durch sie mit bestimmte. Ich habe in der vorausgeschickten geschichtlichen Uebersicht zu zeigen gehabt, um wie viel abhängiger dieselbe in den frühesten Zeiten des europäischen Dramas von der Dichtkunst gewesen, als jetzt. Bei den Griechen war sie dieser anfangs sogar ganz untergeordnet. Hier war der Dichter zunächst selbst sein erster Schauspieler. Er selbst schuf sich die Bühne. Und auch er war es wieder, welcher den schauspielerischen Ausdruck durch Erfindung und Anwendung der Maske beschränkte. Andererseits begegneten wir auch schon sehr früh dem Bestreben der Schauspielkunst, dieses Verhältniß mehr und mehr umzukehren. Sophokles soll den Anstoß zu einer Trennung der Dichtkunst und Schauspielkunst gegeben haben. Seitdem suchte sich diese mehr und mehr selbständig zu machen. Der Schauspieler fing an, sich gegen die Dichtung aufzuwerfen, sie seinen Forderungen unterzuordnen. Da er sich schon damals nicht entblödete, dieselbe nach seinen Bedürfnissen abzuändern und einzelne Stücke derselben willkürlich durch effectreichere Stellen aus anderen Dichtungen zu ersetzen, so ist auch wohl die Annahme erlaubt, daß die Dichtkunst sich theilweise der Schauspielkunst selbst untergeordnet und bei ihrem Schaffen in

deren Dienste begeben hat. Wir sehen zu Alexanders Zeit die Schauspielkunst in überraschender Weise emporblühen, die dramatische Dichtung dagegen in einen Verfall gerathen, in welchen auch jene zuletzt mit verstrickt wurde.

Die Schauspielkunst suchte sich aber noch auf einem anderen Wege von der Herrschaft der Dichtung zu befreien. Rede und Mimik traten aus einander, indem sie auf verschiedene Personen übertragen wurden. Als aber die letztere sich auch von dem hierbei noch bestehenden äußeren Zusammenhange beider lossagte, entstand die Pantomime, so wie später das Ballet. Diese Formen mußten in dem Maße in Aufnahme kommen, als die dramatische Dichtung sank oder gesunken war.

Eine dritte Form der Emancipation der Schauspielkunst von der Dichtung war das Stegreifspiel, worin sich der Schauspieler des dichterischen Moments, indem er es seiner Kunst völlig unterordnete, auch noch selber bemächtigte. Wir begegneten ihm schon im Alterthume. Es war wohl diejenige Form, in der sich der Trieb des Menschen zum Drama zuerst entwickelte. Bei den Italienern bildete sich diese Form später in eigenthümlicher Weise zu hoher Vollendung aus und fand so eine rasche Verbreitung. In Deutschland ist sie sogar längere Zeit ganz herrschend geworden, trug aber nicht wenig zu dem anarchischen Zustande bei, welchem die Bühne hier immer wieder auf's Neue verfiel.

Wenn sich die Dichtung ganz in den Dienst der Schauspielkunst begiebt und nichts erstrebt, als deren Interessen und Schwächen zu befriedigen, so wird sie auch mehr und mehr das Leben nur noch auf der Bühne suchen und eine Bühnentradition erzeugen, deren Herrschaft Dichter und Schauspieler gleichmäßig erliegen. Es sind auf diesem Wege die stehenden Charaktermasken und Stücke entstanden, in denen diese meist nur das Kleid und die Situation wechselten. Zum Theil verfiel die Schauspielkunst selbst mit diesem immer flacher und leerer werdenden Conventionalismus, zum Theil trug sie aber auch ihre eigene unmittelbare Beobachtung des Lebens in diese Spiele hinein und gab ihnen erst die lebendige Seele. Kein Wunder, daß die Literatur sich von dieser Art Stücke ganz abwendete, und

ſich zu der Ungerechtigkeit hinreißen ließ, das, was doch nur Entartung der dramatiſchen Dichtung war, der Gattung ſelbſt mit zur Laſt zu legen. So haben wir denn den merkwürdigen Widerſpruch zu beobachten, daß, während man einerſeits das Drama an die Spitze der ganzen Dichtung ſtellte, man andererſeits die dramatiſche Dichtung der eigenen Zeit faſt immer mit Geringſchätzung behandelte, ſo daß zu einer Zeit, in welcher man einen Seneca feierte, die Werke eines Shakeſpeare nicht hinreichten, ihn aus der verachteten Stellung emporzuheben, in welcher die dramatiſche Dichtung gegen die übrige Literatur des Tages damals noch ſtand. Dieſer Hochmuth der Dichter, der ſich beſonders in Deutſchland der Anmaßung der Schauſpieler lange entgegenſtellte, ſprach ſich auch noch in anderer Weiſe aus. Man wollte auf die dramatiſchen Formen ſelbſt nicht verzichten, wohl aber, indem man ſich ihrer bediente, recht gefliſſentlich zeigen, daß man darum mit der Bühne des Tages nichts gemein habe. Man griff zu dieſem Zwecke auf die Muſter der von der Literatur anerkannten claſſiſchen Tragiker und Komiker der Vorzeit zurück, die man dann meiſt nur ganz äußerlich nachahmte. Es entſtand hierdurch eine Art von Dichtungen, die man mit dem Namen von Leſedramen bezeichnet hat, welcher ſpäter auf alle dramatiſchen Dichtungen ausgedehnt wurde, die vorgeblich ohne Rückſicht auf die Bühne und ihre, gleichviel ob berechtigten oder unberechtigten, Forderungen geſchrieben waren. Wenn man mit dieſem Namen zugleich andeuten wollte, daß das Charakteriſtiſche eines Dramas erſt in der Aufführung hervortrete und beim Leſen nicht zu empfinden und zu erkennen ſei, ſo befand man ſich in keinem geringen Irrthum. Der dramatiſche Werth einer Dichtung iſt vielmehr beim Leſen oft viel reiner zu erkennen, als bei der theatraliſchen Aufführung, welche den eigenthümlichen dramatiſchen Gehalt derſelben bisweilen in nur ganz ungenügender Weiſe zum Ausdrucke bringt, oder wohl auch über den Mangel derſelben durch äußerliche theatraliſche Effecte oder durch die virtuoſe Kunſt der einzelnen Darſteller täuſcht.

Die Rivalität zwiſchen den beiden dramatiſchen Künſten hat in unſerem Vaterlande einen Zuſtand der Bühne herbeigeführt,

der beiden verderblich geworden ist. Der Dichter ist bei uns heute fast von ihr ausgeschlossen. Die Bühne ist streng genommen nur für den Darsteller da. Niemand wird es dem Letzteren verargen, daß er sich für die Bethätigung in seiner Kunst einen möglichst freien Spielraum schafft, aber nicht weniger ist von ihm zu verlangen, daß er, wie jeder andere Künstler, die Grenzen und die Bedingungen seiner Kunst respectirt.

Dramatische Dichter und Schauspieler sind durch ihr eigenes wohlverstandenes Interesse und, was hier schwerer noch wiegt, durch das Interesse der dramatischen Kunst auf einander verwiesen. Beide sollten sich darein ergeben, daß ihre Kunst zum Theil von der Kunst des Anderen abhängig ist. Der dramatische Dichter sollte bei seinem Schaffen die Kunst des Darstellers im Auge behalten, die ja sein Werk erst zu unmittelbarer sinnlicher Anschauung zu bringen und zu diesem Zwecke in zum Theil selbständiger Weise zu ergänzen hat. Der Schauspieler aber sollte eingedenk bleiben, daß es sich zuletzt nicht sowohl um ihn, sondern um das Ganze eines Kunstwerks handelt, von dem er doch nur ein Theil, und daß er bei seiner Thätigkeit von der ihm hierdurch von der Dichtung gestellten Aufgabe abhängig ist. Nur ein solches, sich fröhlich ergänzendes Zusammenwirken hat die Kunst beider, hat das Drama zur Blüthe gebracht, die Verrückung dieses Verhältnisses aber immer nur die Entwicklung des letztern gehemmt und eine Scheinblüthe der einen oder der anderen erzeugt, der nur zu bald der Verfall folgte.

Damit nun der Schauspieler seine Aufgabe in diesem Geiste zu lösen vermöge, wird er der Dichtung ein eingehendes Studium widmen müssen. Dies ist ihm bei den älteren Werken der dramatischen Dichtkunst, mit denen er ohnedies schon vertraut ist, außerordentlich erleichtert, schwerer jedoch bei den neueren Dichtungen. Er lernt sie meist nur aus den Proben, d. i. aus der theils richtigen, theils mangelhaften Auffassung der einzelnen Darsteller kennen und ist, um ein einigermaßen harmonisches Ensemble herzustellen, fast nur auf seine schauspielerische Routine und sein mehr oder weniger fein ausgebildetes Anempfindungsvermögen verwiesen. Ob dieses Ensemble dem Geiste, dem

Charakter der Dichtung völlig entspricht, darüber entscheidet bis zu einem gewissen Grade meist nur der Zufall.

In der Oper vertritt der Kapellmeister den Componisten, damit das Ganze in einem Geiste und so viel als möglich in seinem Geiste zur Darstellung komme. Wen aber hat wohl der Dichter zu seinem Vertreter an unsrem deutschen Theater? Wer vergönnt wohl ihm hier das Wort? Wer räumte ihm hier auch nur die Fähigkeit ein, sein Werk zu interpretiren? Das können natürlich einzig die Schauspieler, von denen es zwar den meisten nicht um sein Werk, sondern höchstens um ihre Rolle und ihre Scenen zu thun ist.

Wohl hat man sich der Einsicht nicht ganz verschließen können, daß zur angemessenen einheitlichen Darstellung eines vielgegliederten Ganzen durch eine größere Zahl verschiedener, zum Theil von sehr persönlichen Interessen geleiteten Individualitäten eine einheitliche Leitung derselben nothwendig sei, was zur Anstellung von Regisseuren und Dramaturgen geführt hat. Die Dramaturgen haben aber immer nur ein kurzes Dasein mühsam gefristet und die Regisseure waren meist nicht mit der nöthigen Autorität, zum Theil auch nicht einmal mit der genügenden Sachkenntniß ausgestattet, um mehr als das Aeußere der Darstellung ins Auge fassen zu können. Indessen haben doch einzelne sich ihrem Beruf mit Geist und Hingebung widmende Directoren bewiesen, von welch wohlthätigem Einfluß eine einheitliche Führung auf diese Verhältnisse sein kann.

§ 36. Von dem Verhältniß des Schauspielers zu seinen Mitspielern.

Das Ensemble. — Das stumme Spiel. — Die Rollenfächer und das Rollenmonopol. — Das Virtuosenthum.

Der Schauspieler hat seine Gegen- und Mitspieler. Er ist mit ihnen in eine gemeinsame Handlung verflochten und hat seine Stellung zu ihnen nach Maßgabe ihres Antheils an dieser zu nehmen. Sein Erscheinen, sein Spiel, seine Sprache, seine ganze Behandlung der ihm übertragenen Rolle muß diesen Verhältnissen entsprechen, und bei aller Verschiedenheit der Charaktere

und trotz aller Gegensätze und Widersprüche doch andererseits wieder eine gewisse Uebereinstimmung anstreben. Denn wie verschieden die Absichten und Ziele all der verschiedenen Gestalten des Stücks immer sein mögen, so haben sie doch auch ein gemeinsames Ziel zu verfolgen, die einheitliche, harmonische Entwicklung und Wirkung des Ganzen. In diese Harmonie und Stimmung muß also der Schauspieler seine Sprache, sein Spiel ununterbrochen mit denen seiner Mitspieler zu setzen suchen. Er wird eben so bemüht sein müssen, in diesem Zusammenspiel seinen eigenen Charakter, wie durch ihn die Charaktere seiner Mitspieler in die vom Dichter geforderte Beleuchtung zu rücken. Eine besondere Schwierigkeit bietet hierbei das stumme Spiel, in welchem der Darsteller vorzugsweise seine eigene Gestaltungskraft und zugleich seine Discretion bei Verwendung derselben in besonderem Maße zu zeigen hat.

Der Darsteller hört, wenn er auch aufhört zu sprechen, doch noch nicht auf es zu sein, obschon es bei einzelnen Darstellern nicht selten so scheint, die selbst nach der lebhaftesten Gesticulation dann plötzlich ganz theilnahmlos und mit ihren Gedanken und Blicken wo anders als da zu sein scheinen, wo wir sie nach ihrer Lage und ihrem Charakter zu erwarten haben. Der Darsteller bleibt, so lange er auf der Bühne ist, an den Vorgängen derselben in einer bestimmten Weise betheiligt und wir wollen diesen Antheil, die Eindrücke, die er empfängt, und die Wirkungen, welche sie in ihm bedingen, irgendwie zur Anschauung gebracht sehen. Wohl wird er im Allgemeinen ungleich bewegter erscheinen müssen, wenn er spricht, wenn er activ in die Handlung mit eingreift, als wenn er sich nur aufnehmend und passiv verhält, wobei er noch überdies die Absicht des Dichters zu berücksichtigen hat, der in der Regel die Aufmerksamkeit des Zuschauers zunächst für den Sprechenden fordert. Es wird ihm hierdurch allerdings eine gewisse Zurückhaltung auferlegt, die ihm besonders von der Geste einen vorsichtigen und mäßigen Gebrauch zu machen empfiehlt. Noch mehr als im Spiel der lebhaften Action werden wir hier jede leere, nichtssagende, überflüssige oder gehäufte Bewegung als eine Verletzung der geforderten Harmonie der Dar-

ſtellung empfinden, was keineswegs ausſchließt, daß auch dem ſtummen Spiel da, wo der darzuſtellende Charakter, die darzuſtellende Situation es ausdrücklich bedingt, ein bedeutſamer Ausdruck zu geben iſt.

Derſelbe Drang nach freier, ſelbſtändiger künſtleriſcher Bethätigung, welcher die Schauſpielkunſt antrieb, ſich von dem Zwange der Herrſchaft der Dichtung zu befreien, hat auch einzelne begabte Darſteller beſtimmt, ſich gegen die ihnen durch das Zuſammenſpiel auferlegte Unterordnung aufzuwerfen und aus dieſem als das Maßgebende hervorzutreten. Nicht alle Rollen des Stücks ſind von gleicher dramatiſcher Bedeutung, nicht alle von gleicher theatraliſcher Wirkſamkeit. Das Bedürfniß nach Erfolg und nach Beifall hat den Schauſpieler ſchon ſeit lange dazu beſtimmt, die Dichtung vorzugsweiſe auf die Dankbarkeit ihrer Rollen, und die einzelne Rolle auf ihre Wirkſamkeit hin anzuſehen. Es giebt für die Meiſten von ihnen nur dankbare und undankbare Rollen, Zugſtücke und Stücke ohne Zugkraft. Dies hat unter ihnen eine Rivalität und eine anſteckende Krankheit, die Rollenſucht, erzeugt. Selbſt der talentloſe Schauſpieler (denn wo hat es je einen gegeben, der ſich dafür hielt?) ſucht ſich auf jede Weiſe in den Beſitz der dankbaren Rollen zu ſetzen; und neben der Verſchiedenheit der natürlichen Anlagen und Mittel war es wohl hauptſächlich dieſe Sucht, welche an der Eintheilung der Rollen in beſtimmte Fächer, die ſich durch Tradition herausgebildet hatte, feſthalten ließ. Dieſe Eintheilung hat ihre guten und ſchlimmen Seiten. In der Beſchränkung, die ſie dem ſchauſpieleriſchen Talente auferlegte, konnte dieſes ſeine Kraft zwar concentriren und nach einer beſtimmten Richtung hin zu größter Vollkommenheit ausbilden. Es entſtand hierdurch aber auch bei nicht Wenigen eine Einſeitigkeit, welche im Laufe der Zeit und Gewöhnung zur Manierirtheit führte, zu einer outrirten, carikirenden Spielweiſe oder zu einer allmählich verblaſſenden Routine. Das große Talent, oder auch nur der vom Publicum dafür ausgegebene und von ihm verhätſchelte Schauſpieler, ſuchte ſich aus der Enge dieſes Zwangs zu befreien. Doch ging er hierbei mehr darauf aus, ſich eine Sonderſtellung zu

schaffen, als das Princip der Rollenfächer anzufechten. Er erreichte dies auf zweierlei Weise, indem er erstlich für sich das sogen. Rollenmonopol, das ist die freie Wahl der Rolle, in Anspruch nahm, und zweitens all seinen Einfluß aufbot, daß die etwa mit ihm rivalisirenden Fächer mit möglichst schwachen Kräften besetzt würden. Der Ehrgeiz des also bevorzugten Darstellers, der in dem Triebe nach Erwerb noch einen mächtigen Bundesgenossen fand, war aber hierdurch noch nicht befriedigt. Er glaubte die Stücke nach seinem Bedürfniß zuschneiden zu dürfen; er verleitete die Dichter, ihre Arbeiten auf seinen ausschließlichen Erfolg zu berechnen; er löste den Verband mit der Bühne durch längere Gastspiele auf. Indem er von Stadt zu Stadt mit seinen Paderollen zog, gewöhnte er das Publicum, nicht mehr auf die Dichtung oder auch nur auf das Ganze der Darstellung, sondern nur noch auf die hervorstechende Brillanz der einzelnen Leistung zu sehen. Die Kurzsichtigkeit der Bühnenvorstände, welche diese Erscheinung, das Virtuosenthum, großgezogen, bewundert, gehätschelt hatte, sollte nur zu bald die nachtheiligen, die Disciplin, wie das Ensemble völlig in Frage stellenden Folgen desselben empfinden. Mit den Forderungen der Darsteller waren zugleich die Forderungen des Publicums ins Ungeheuere gewachsen. Daher man nun anfing, die Ausschweifungen des einzelnen Talents diesem selber zur Last zu legen und nur noch von der fügsameren Mittelmäßigkeit eine Besserung zu erwarten. Durch sie hoffte man das verlorengegangene Ensemble allein wieder herzustellen. Nun, ein Ensemble ist auf diesem Wege wohl zu erreichen, nur daß es selbst wieder ein mittelmäßiges sein wird. Es mag für das leichtere, oberflächlichere Genre genügen, bei jeder höher gestellten Aufgabe muß seine Unzulänglichkeit dafür um so empfindlicher hervortreten. Zudem hatten die virtuosen Darsteller die Kräfte zweiten und dritten Ranges mit ihren Prätensionen angesteckt. Die Bühnenleitungen glaubten sich der Pflichterfüllung und Willfährigkeit der Darsteller nur noch durch ein besonderes Lockmittel versichern zu können. Es entstanden die Spielhonorare, die allerdings Wunder bewirkten. Die Unpäßlichkeiten verschwanden. Rollen, die man früher mit Indignation zurückgewiesen haben

würde, wurden mit einer Hingabe gespielt, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Das Ensemble ist hierdurch allerdings bis zu einem gewissen Grade gefördert worden, auf eine Weise freilich, die beiden Theilen nicht zu besonderer Ehre gereicht. Die Bühnenleitung gestand offen genug den Mangel an Autorität, der Darsteller den Mangel an eignem Vertrauen in die Erfüllung seiner Berufspflichten ein.

§ 37. Von dem Verhältnisse des Schauspielers zum Publicum. Der Applaus und die Claque.

Der Schauspieler spielt vor dem Publicum. Es soll ihn hören und sehen. Er soll sich jedoch dabei nicht unmittelbar an dasselbe wenden. Er soll sich ihm nur in bestimmten Verhältnissen zu Anderen darstellen, ohne jene Absicht unmittelbar mit zur Erscheinung zu bringen. Selbst noch das griechische Drama, welches, wie schon die Masken beweisen, nicht darauf ausging, mit dem vollen Scheine des wirklichen Lebens zu täuschen, bewahrte, in der Tragödie stets, in der Komödie meist, die reine Objectivität der Darstellung. Nur dann und wann wurde sie von dem subjectiven Uebermuthe der Komiker durchbrochen. Dies fand Nachahmung in der Ausgelassenheit der Atellane und der späteren Farsa und Burleske. Allmählich aber sah man mehr und mehr davon wieder ab, das subjective Heraustreten wurde auf die Rolle des Spaßmachers eingeschränkt. Etwas davon erhielt sich noch in den Apartes und in den Monologen, auch in den Schlußworten der Dramen. Die neueste Zeit mit ihren realistischen Forderungen verlangt mit dem volleren Scheine des wirklichen Lebens in den theatralischen Darstellungen auch die volle Objectivität derselben. Der Darsteller wird also seine Stellung zu seinen Mitspielern hauptsächlich darnach zu nehmen haben, daß er zwar nur für das Publicum, aber nicht unmittelbar zu diesem spricht, daß er lediglich mit ihnen beschäftigt scheint, doch nur um vom Publicum hierbei gesehen und gehört zu werden. Der heutige Naturalismus der Bühne glaubt dieses letztere sogar bisweilen dem größeren Scheine der Natürlichkeit opfern zu sollen. Die künstlerische Forderung, daß die Darstellung ihre Absicht auf

das Publicum nicht mit zur Erscheinung bringe, wird jetzt nicht selten dahin gesteigert, den Schein zu erzeugen, daß diese Absicht überhaupt gar nicht bestehe. Man wählt zu diesem Zwecke nicht selten ganz von dem Publicum abgewendete Stellungen. Der Sprechende kehrt ihm nicht selten den Rücken. Zuweilen wird wohl auch ein Gespräch im Auf- und Niedergehen gegen den Hintergrund oder ganz im Hintergrunde der Scene und (bei figurenreicheren Gruppen) an ganz verschiedenen Theilen der Bühne geführt. Die früheren, oft mit zu peinlicher Abgemessenheit beobachteten Regeln in Bezug auf die Stellung der Schauspieler liegen der heutigen Spielweise wohl auch noch zu Grunde, werden aber vielfach durch die Rücksichten auf das Bewegte, Malerische, Natürliche aufgelöst. Diese neue Spielweise konnte nicht ohne Rückwirkung auf die Dichtung bleiben. Sie hatte nicht selten eine ganz neue Behandlung der Scene zur Folge. Das Spiel in aufgelösten Gruppen rief neue theatralische Effecte, neue geistvolle Combinationen ins Leben. Die malerische, stimmungsvolle Wirkung herrschte darin vor. An wahrhaft dramatischer Bewegung fehlte es diesen Scenen, trotz ihrer größeren äußeren Bewegtheit, gleichwohl fast immer. Aber auch jetzt blieb das Verhältniß zwischen Kunstwerk und Publicum im Drama noch ein viel unmittelbareres als bei den übrigen, besonders als bei den bildenden Künsten. Viel trägt dazu bei, daß hier das Kunstwerk gewissermaßen der Künstler selbst ist. Dies führt nicht selten zu einer Verwechslung beider, was sich besonders im Beifalle zeigt. Applaus findet immer nur bei denjenigen Kunstwerken statt, welche in der Zeit verlaufen und in einer gewissen Weise unmittelbar mit der Person des Künstlers, wenn nicht zusammenfallen, so doch noch unmittelbar zusammenhängen. Daher er nicht selten vorzugsweise nur dieser gilt. Man ehrt häufig nicht sowohl ihn wegen seiner Leistung, als seine Leistung um seiner Person willen.

Schon dieses hat dem Applaus einen schillernden, zweideutigen Charakter verleihen müssen. Indessen entspringt er auch noch aus einer anderen Quelle. Man spendet bei diesen Künsten nicht nur Lob, sondern auch Tadel. Es handelt sich dabei nicht

nur um Huldigung, sondern zugleich um ein Urtheil, welches man abgeben, doch auch bestätigt sehen möchte und für welches man zuweilen nicht ohne Heftigkeit eintritt. Diesen Charakter hat der Applaus besonders in der Blüthezeit des griechischen und des spanischen Theaters gehabt. Er floß aber nicht immer aus so lauterer Quelle. Ehrgeiz, Gefallsucht und Speculation der Darsteller, Directoren und Dichter bemächtigten sich desselben und riefen durch diesen beeinflußten, ja erkauften Beifall ein besonderes Gewerbe, die Claque, ins Leben. Obschon sie sich erst in den neueren Zeiten an verschiedenen Orten zu einer feststehenden Organisation ausgebildet hat, ist sie doch älteren Ursprungs. Die Conquisitores des alten Rom, welche darüber zu wachen hatten, daß sich unter den Zuschauern keine Parteien bildeten, und denen es oblag, diejenigen ausfindig zu machen, welche zum Beifallklatschen bestellt waren, weisen auf ähnliche Zustände hin. Die Claque ist darauf berechnet, einen Erfolg zu simuliren und hierdurch das Urtheil des Publicums zu beeinflussen und mit sich fortzureißen.

Die Kunst des Schauspielers gehört zu den vergänglichsten Künsten. Das Urtheil über jede einzelne ihrer Leistungen ist auf den flüchtigen Moment ihres Daseins verwiesen. Sie ist daher auch mehr als die meisten anderen Künste berechtigt, vom Momente das Urtheil zu fordern. Dies ist ihr um so größeres Bedürfniß, als ihre Kunst ganz an die Person des Künstlers gebunden ist. Doch legt es zugleich für Beide die Gefahr einer Verwechselung nahe, was den Darsteller wieder nicht selten verführt, mit seiner Person aus seiner Leistung hervorzutreten. Dies giebt den Wirkungen dieser Kunst eine gewisse Zweideutigkeit, und läßt an ihnen zum Theil die Reinheit vermissen, die wir vom Kunstwerke fordern. Auch liegt hier der Grund, warum der Schauspieler empfindlicher gegen den Tadel, als jeder andere Künstler ist. — So bleibt es denn fraglich, ob der Beifall, wennschon für ihn ein Bedürfniß, für die Entwicklung und Ausübung seiner Kunst wirklich so nöthig oder auch nur förderlich ist? Da der Antheil des Publicums an der Person des Künstlers in der Schauspielkunst ein unmittelbarerer, als bei

jedem anderen Kunstwerke ist, so wird der Darsteller sich auch dieses Verhältnisses versichern und diesen Antheil wahrnehmen wollen. Er wird ihm zum Maßstabe seiner Leistung und das Bewußtsein davon wird ohne Zweifel von einem belebenden Einfluß auf seine Darstellung sein können. Daher schon ein volles Haus den Darsteller in eine gehobenere Stimmung versetzen kann, als ein leeres. Wenn aber auch der Beifall ein Zeichen der Theilnahme, die Theilnahme ein Maßstab für die vom Schauspieler ausgeübte Wirkung ist, so braucht deshalb diese Wirkung doch noch keineswegs die von seiner Kunst und dem Kunstwerke geforderte zu sein. Der Applaus kann, so wie für das Publicum, auch für den Schauspieler etwas Täuschendes haben, das er zu scheuen hat, weil es ihn nur zu leicht auf Abwege führt. Er hat daher nichts so sehr nöthig, als denselben auf seinen Werth hin zu prüfen und vor Allem zu erwägen, ob er an der Stelle, wo er sich zeigte, auch wirklich berechtigt war. Denn oft ist der Beifall nichts weiter, als ein eclatanter Beweis von dem Ausbleiben der wahrhaft geforderten künstlerischen Wirkung oder von dem Unvermögen des Zuschauers zu einer wahrhaft künstlerischen Auffassung der Darstellung. Es giebt eben noch andere Zeichen der Theilnahme, als die des Applauses, und oft wird ein lautloses, den Athem anhaltendes Schweigen beredter, als er, für die Theilnahme des Publicums und für die Wirkung der Darstellung sprechen. Auf diese und ähnliche Zeichen hat der Darsteller nun eben zu achten. Sie erst werden ihm den Werth des Applauses in das richtige Licht stellen. Doch wird er zu all diesen Merkmalen immer nur die feinste Fühlung zu gewinnen und sich zu hüten haben, je davon etwas sichtbar werden zu lassen.

Da der Applaus in vielen Fällen nichts weiter ist, als ein halb kindischer, halb barbarischer, durch Tradition und Mode festgehaltener Gebrauch, welcher nicht selten den wahrhaften Kunstfreund in seinem Genusse stört und verletzt, so ist es gewiß nur zu loben, daß einzelne Bühnenleitungen den Versuch gemacht haben, seine leidenschaftlichsten Ausbrüche auf die Scenen- und Actschlüsse einzuschränken.

§ 38. Idealismus und Realismus, Formalismus und Naturalismus in der Schauspielkunst. Stil und Manier.

Jedes Kunstwerk, daher auch jede dramatische Darstellung muß sich als ein Ganzes und zwar als ein harmonisches Ganzes darstellen. Dies ist jedoch leider nicht immer der Fall. Zu den Störungen, welche hier Platz greifen, gehört außer dem geflissentlichen Heraustreten einzelner Gestalten aus dem Rahmen der Scene, außer dem Heraustreten der eigenen Persönlichkeit des Darstellers aus seiner Rolle, noch besonders die Verschiedenheit der Auffassungs- und Behandlungsweise, die Verschiedenheit der Spielweise der einzelnen Darsteller. Es fehlt der Darstellung nicht selten an *Einheit des Stils*. Die hieraus entstehenden Störungen und Ungleichheiten lassen sich aber zum großen Theile auf einen Gegensatz zurückführen, den wir schon bei der Dichtung in Betracht zogen, auf den Gegensatz von *Idealismus* und *Realismus*.

Zunächst möchte es scheinen, als ob die Kunst des Darstellers vorzugsweise auf den Realismus angewiesen sei, da sie in Bezug auf die Darstellungsmittel die zumeist realistische Kunst ist. Tritt doch der Schauspieler für das, was er darstellen soll, mit der vollen Realität seiner Persönlichkeit ein. Nur daß gerade diese Realität bei seiner Darstellung, als solche, nicht in Betracht kommen darf. Sie soll immer nur Stoff und Träger einer anderen Persönlichkeit sein, der Persönlichkeit, welche er darzustellen hat, und von welcher er eben nichts geben kann als den Schein, daher es auch nur dieser *Schein*, nicht die Realität seiner ihn vermittelnden Persönlichkeit ist, worauf es hier ankommt. Wenn aber der Darsteller seine Persönlichkeit auch wirklich nur als Stoff und als Mittel ergreift, jenen Schein zu erzeugen, kann er sich hierzu doch bald einer mehr realistischen, bald einer mehr idealistischen Behandlungsweise bedienen. Er ist zwar in der Wahl nicht ganz frei, da er auch hier bis zu einem bestimmten Grade von dem Werke des Dichters und dessen Behandlungsweise abhängig ist. Wodurch ihm die Aufgabe entsteht, in einem gewissen Umfange sowohl einer idealistischen, wie

einer realistischen Behandlungsweise mächtig zu sein. In einem gewissen Umfange! Denn ganz kann ihn das Werk des Dichters schon deshalb nicht binden, weil, falls es etwa selbst eine ungleiche, sich widersprechende Behandlung zeigte, die Schauspielkunst diesen, wie überhaupt alle Fehler des Dichters, nicht nachzuahmen, sondern zu verbessern hat. Aber auch noch aus einem anderen Grunde würde der Darsteller eine gewisse Freiheit beanspruchen können. Idealismus und Realismus schließen, wie wir schon wissen, einander nicht vollkommen aus, es können in eine idealistische Darstellung eben so wohl realistische Momente, wie umgekehrt in eine realistische Darstellung idealistische Momente eingehen. Der Darsteller ist aber nur zum Theil reproducirend. Er hat das Werk des Dichters auch noch zu ergänzen. In dessen Sinne gewiß — da aber das Idealistische das Realistische nicht geradezu ausschließt, so wird er der eigenthümlichen Richtung seines eigenen Geistes bis zu einem gewissen Grade hier nachgeben dürfen.

Es sind zwei Quellen, aus denen der Künstler die Anregungen und Anschauungen hierzu schöpft. Die unmittelbare Beobachtung der Natur und des Lebens und das Studium der großen schauspielerischen Leistungen. Sie lassen beide sowohl eine idealistische, wie realistische Auffassung zu. Die nur äußerliche Nachahmung der Natur wird aber nothwendig zum Naturalismus, die äußerliche Nachahmung jener Leistungen aber, sobald sie der idealistischen Richtung angehören, zum Formalismus, im anderen Falle zur Manierirtheit führen.

Indeß erfährt diese Freiheit der schauspielerischen Darstellungsweise noch eine neue Beschränkung in der Forderung, welche wir, wie an jedes Kunstwerk, so auch an die Totalität einer dramatischen Darstellung zu stellen berechtigt sind, daß ihre Behandlungsweise nämlich eine durchaus einheitliche und harmonische sei. Nur zu häufig, besonders im ernsten Drama, begegnen wir aber einer ganz verschiedenen, hier einer idealistisch-conventionellen, dort einer realistischen oder wohl auch naturalistisch-manierirten Spielweise. Die conventionelle und die naturalistische oder wohl gar manierirte Behandlung sind überhaupt nur Abarten und daher niemals berechtigt. Und doch neigen unsere Schauspieler

bald mehr der einen, bald mehr der anderen zu. Die meiſten von ihnen ſtehen zu ſehr unter dem Einfluſſe der Bühnentradition, die einſeitig erfaßt, zu dem einen oder anderen führt. Zur Manierirtheit artet aber auch nicht ſelten das ſich der Bühnentradition entgegenſetzende Streben nach Originalität aus, wenn dieſes ſich auf die blos äußerliche Seite der Darſtellung wirft.

Wie in aller Kunſt, hat auch hier der Stil die ſchöpferiſche Phantaſie zur Quelle. Worunter man hier den einheitlichen Charakter der ſchauſpieleriſchen Geſtaltungskraft, wie er ſich in der Totalität ihrer Leiſtungen darſtellt, verſteht. Er iſt, wie die Schauſpielkunſt ſelbſt, etwas von der Dichtung Abhängiges. Daher wir mehr von dem Stile ſprechen, welchen die Darſtellung eines Dramas fordert, als von dem Stil eines Schauſpielers. Die Manier (nicht mit Manierirtheit zu verwechſeln) wurzelt dagegen vorzugsweiſe in der Individualität des Darſtellers und iſt immer nur auf die beſondere Art der techniſchen Ausführung und Behandlungsweiſe der Darſtellung gerichtet.

Fünftes Kapitel.

Das Theater.

§ 39. Allgemeines.

Das Theater iſt vom Dichter erfunden worden, aber zu einer Zeit, wo er zugleich noch den Schauſpieler und Schauſpieldirector (Chorführer) in ſich vereinigte. Seit lange ſchon liegen dieſe drei Factoren der dramatiſchen Kunſt getrennt aus einander. Das Theater ſollte ohne Zweifel ebenſowohl der dramatiſchen Dichtkunſt, wie der Schauſpielkunſt angehören, indeſſen hat darin neben den Intereſſen der Theaterleitung, die nicht immer die der dramatiſchen Kunſt ſind, und eben weil ſie es nicht ſind, meiſt nur die Schauſpielkunſt Sitz und Stimme. Beſonders in Deutſchland werden die Dichter nur ausnahmsweiſe einer ſolchen Begünſtigung theilhaftig. Im Allgemeinen iſt hier die dramatiſche

Dichtung vom Theater ganz abhängig, und nicht blos von der Leitung derselben, sondern, was schlimmer ist, von seinem scenischen Apparat. Auch schon bei den Griechen war dieser nicht wenig entwickelt, allein er blieb der Dichtung doch dienstbar. Heute ist er dagegen zur Hauptsache geworden, so daß die wesentliche Aufgabe des Theaters, die künstlerische Leitung desselben, gegen die immer complicirter gewordene Verwaltung nicht selten zurücktreten muß. Drei Factoren sind es daher, die hier in Betracht kommen: der scenische Apparat, die Verwaltung und die künstlerische Leitung des Theaters.

§ 40. Vom scenischen Apparate der Bühne.

Im Ganzen entspricht die Anordnung der heutigen Bühne noch immer derjenigen, welche die Griechen erfanden. Sie ist von dem Zuschauerraum durch das Orchester getrennt, das zwar eine veränderte Bestimmung hat, doch auch noch heute wieder der Standort der Musiker ist.

Das Drama setzt zu seiner vollkommenen sinnlichen Veranschaulichung die Bühne, den Ort der Darstellung, den Schauplatz der Handlung voraus. In dem Worte: Schauplatz ist bereits ausgedrückt, daß sich die scenischen Mittel der Bühne an den Gesichtssinn wenden, und daher für die Darstellung der dramatischen Dichtung selbst von keiner wesentlichen, sondern nur von einer sie in ihren Wirkungen ergänzenden und verstärkenden Bedeutung sind. Dies wird dadurch bestätigt, daß die Anforderungen, welche Dichter und Zuschauer zu verschiedenen Zeiten an die scenischen Mittel der Bühne stellten, außerordentlich verschieden waren.

Wenn wir das Shakespeare'sche Drama in Betracht ziehen, welches zu seiner Zeit mit den Hülfsmitteln der decorationslosen altenglischen Bühne nicht nur ausnahmlos gegeben werden konnte, sondern auch große Wirkungen erzielte, während man heute mit dem inzwischen so außerordentlich vervollkommneten Bühnenapparate die Schwierigkeiten seiner scenischen Anforderungen nicht ohne starke Verletzungen seiner Structur überwinden zu können glaubt, so scheint allerdings die Vervollkommnung der

ſceniſchen Mittel keineswegs, wie man doch annehmen ſollte, den Darſtellungskreis des Dramas zu erweitern, ſondern zu verengen, und weniger ein Beweis und Maßſtab für die fortſchreitende Entwicklung des Dramas, als vielmehr für die Abnahme der productiven Phantaſie der Zuſchauer zu ſein. Auf der mittelalterlichen Bühne erhielt der Schauplatz ſeine beſondere locale Bedeutung eben nur durch die Handlung, welche ſich auf ihm vollzog, daher derſelbe Schauplatz den verſchiedenſten Vorgängen dienen konnte und durch ſie die verſchiedenſte Bedeutung in den Augen des Zuſchauers empfing. Wie beſchränkt die Comparſerie auf dem altengliſchen Theater war, wie auch ſie meiſt nur andeutungsweiſe verfuhr, läßt ſich aus dem Prologe zu Shakeſpeares „Heinrich V." erkennen.

Es ſoll aber keineswegs in Abrede geſtellt werden, daß es ſich hierbei im Grunde doch nur um die Abſtraction von einem beſtimmten Theile der vollkommenen Verſinnlichung des Dramas handelte, und daß eine dieſer entſprechende Ausbildung der ſceniſchen Mittel gewiß als ein Fortſchritt zu betrachten war. Die Entwicklung, welche die Scenographie bei den plaſtiſch und idealiſtiſch geſtimmten Griechen erreichte, kann hierfür allein als Beweis gelten. Leugnen läßt ſich andererſeits aber nicht, daß die dramatiſche Dichtung der Spanier und Engländer bei jenem einfachſten Zuſtande der Bühne ſich zu einer Blüthe entwickelte, welche die decorative Bühne der Neueren nie wieder erreicht hat. Der Grund davon liegt wohl darin, daß die Entwicklung der neueren Scenographie, unter dem Einfluß und im Dienſte der Oper, eine Richtung einſchlug, welche darauf ausging, nicht nur die dramatiſchen Wirkungen der Darſtellung zu ergänzen und zu erhöhen, ſondern auch ſelbſtändige und zwar immer neue, überraſchendere Wirkungen auszuüben.

Und doch war noch in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts die Ausſtattung der Tragödie und des Luſtſpiels auf den meiſten Theatern eine ſehr einfache. Die Comparſerie war ſelbſt nothdürftig und in ihrer Verwendung meiſtens ſo ungeſchickt, daß ſie einer beſſeren Organiſation dringend bedurfte, wenn ſie, ſtatt die dramatiſche Wirkung zu unterſtützen, dieſelbe nicht umgekehrt beein-

trächtigen ſollte. Die immer mehr hervortretende Natürlichkeitsrichtung, welche die Naturwahrheit meiſt nur in überraſchenden Effecten ſuchte, rief allmählich einen Ausſtattungsluxus hervor, der noch viel ausſchweifender und verderblicher geweſen ſein würde, wenn ihm durch ſeine Koſtſpieligkeit nicht eine natürliche Grenze geſetzt worden wäre. Allerdings wurden Wirkungen durch ihn erzielt, Wirkungen aber, welche nicht immer mit dem vom dramatiſchen Intereſſe Gebotenen zuſammenfielen und den Unterſchied zwiſchen der nur theatraliſchen und der dramatiſchen Wirkung in ein helles Licht ſetzten. Beſonders nachtheilig wirkte der Coſtüm- und Kleiderluxus namentlich auf die Darſtellerinnen ein. Der künſtleriſche Ehrgeiz derſelben ſcheint jetzt nicht ſelten nur darauf geſtellt, ſich in Toiletten und Brillanten zu überbieten, und ich würde es für einen wahren Fortſchritt halten, wenn die Bühnenleiter den Schauſpielerinnen nicht mehr geſtatten wollten, einen größeren Luxus zu entfalten, als der Charakter der Stücke unmittelbar fordert, denn es iſt zweifellos, daß dieſer vom künſtleriſchen Geſichtspunkte ganz verwerfliche Luxus auf jedes neue Talent einen demoraliſirenden Einfluß ausüben muß, welcher zuletzt dieſe ganze Kunſt discreditiren wird. Das Richtigſte aber iſt hier das Princip des Meininger Hoftheaters: das Coſtüm jedes einzelnen Darſtellers ſelbſt zu beſtimmen und demſelben auch wo möglich zu liefern.

§ 41. Die Theaterverwaltung.

Die Verwaltung des Theaters kommt hier nur inſofern in Betracht, als die artiſtiſche Leitung mit von ihr abhängig iſt. In dieſe Abhängigkeit geräth ſie dadurch, daß das Theater, als ein immer koſtſpieliger gewordenes Unternehmen, von der Gunſt, Theilnahme und Schauluſt des großen Publicums mehr und mehr abhängig geworden iſt. Jedes Theater bedarf einer gewiſſen Einnahme, um überhaupt nur beſtehen zu können, und die meiſten unſerer Theater wollen nicht nur beſtehen, ſie wollen proſperiren, ſie wollen erwerben. Das Theater iſt eben nicht nur ein Kunſtinſtitut, es iſt leider zugleich ein induſtrielles Unternehmen geworden und wird als ſolches nicht nur artiſtiſch, ſon-

dern auch commerciell und ſpeculativ geleitet, und in einzelnen Fällen auch ausgebeutet. Es giebt heute nicht wenige Theaterunternehmen, welche unter dem Deckmantel der Kunſt der Unterhaltungsluſt, ja ſelbſt dem Sinnenkitzel des Publicums dienen, aber ſelbſt noch bei den beſten Unternehmungen dieſer Art iſt es zum Grundſatz geworden, daß man dem Geſchmacke des großen Publicums, daß man ſeinen Hängen nach flüchtiger, leichter, ja ſeichter Unterhaltung Rechnung tragen müſſe, um hierdurch die Mittel zu gleichzeitiger Verfolgung rein künſtleriſcher Zwecke zu erlangen.

Und doch iſt bei uns in Deutſchland die Lage einer nicht geringen Zahl von Theatern eine ſo glückliche, daß dieſe Grundſätze bei ihnen nicht hätten Eingang zu finden brauchen. Faſt allen unſeren Hoftheatern iſt durch die Munificenz der Fürſten eine Stellung ertheilt, welche bei umſichtiger Leitung ſie von der Nothwendigkeit befreien ſollte, unkünſtleriſchen Tendenzen Raum zu geben. Wenn Directoren von Privattheatern ohne jede Subvention in einem beſtimmten Umfange künſtleriſche Zwecke verfolgen und dabei große Vermögen erwerben können, ſo müßte von den zum Theil reichlich ſubventionirten Hoftheatern wenigſtens das zu erwarten ſein, daß ſie ausſchließlich künſtleriſche Zwecke, wenn auch nicht immer gleich hoch geſtellte, verfolgten. Auch werden dies wohl die meiſten dieſer Theater ſelbſt heute noch von ſich behaupten. Ich glaube jedoch, daß dieſe nur ſcheinbare oder auch wirkliche Selbſttäuſchung faſt noch gefährlicher iſt, als die Thatſache des Gegentheils ſelbſt. Das Deficit, mit welchem die ſubventionirten Theater trotz ihrer Conceſſionen an den ſeichten und niederen Geſchmack faſt alljährlich abſchließen, beweiſen zur Genüge, daß in der Verwaltung Fehler gemacht worden ſein müſſen und jene Conceſſionen keineswegs ausreichen ihre Nachtheile ganz zu begleichen.

Ich will von dieſen Fehlern nur die hervortretendſten ins Auge faſſen. — Zunächſt belaſtet der überhandnehmende und meiſt ganz unkünſtleriſche Ausſtattungsluxus das Budget in doppelter Weiſe — da er nicht nur direct große Summen verſchlingt, die Anſtellung eines größeren Perſonals der techniſchen Abtheilungen des Theaters,

so wie eine vermehrte Anwendung von Comparsen (Statisten) nöthig gemacht, sondern auch die Gagen der Darsteller und besonders der Darstellerinnen ins Ungeheuere gesteigert hat. Noch nachtheiliger wirken die sogen. Ausstattungs- und Sensationsstücke ein, deren man sich doch gerade in der Hoffnung bedient, die financielle Lage zu bessern. Man übersieht aber dabei, daß was man durch die Zugkraft dieser Stücke auf der einen Seite gewinnt, auf der anderen reichlich wieder verloren geht. Denn nicht nur, daß die Mehreinnahmen oft ganz ausgeglichen werden durch den Aufwand, den diese Stücke erheischen, so wirken sie auch noch verderblich auf den Geschmack des Publicums und auf das Repertoir des Theaters ein, was beides wieder nothwendig Ausfälle der Casse nach sich ziehen muß. Ein dritter, diese Theater belastender Uebelstand liegt in den oft voreilig abgeschlossenen Engagements. Ein subventionirtes Hoftheater hat mit diesen ungleich vorsichtiger zu sein, als gewöhnliche Theaterunternehmungen. Der persönliche Einfluß, der hier eine größere Rolle spielt, und die größere Rücksicht, welche diese Theater auf langjährige Dienste zu nehmen haben, legen ihnen die größte Vorsicht und Umsicht bei dem Engagement der Darsteller und besonders bei der Verlängerung der Contracte auf. Nichts ist wünschenswerther für die Herausbildung eines guten Ensembles, als ein möglichst dauerndes Verhältniß zwischen dem Theater und seinen darstellenden Mitgliedern, aber doch nur unter der Voraussetzung, in ihnen auch die geeigneten Kräfte dazu gewonnen und erworben zu haben. Nichts ist dagegen hemmender für ein gutes Ensemble, als die an diesen Theatern aus anderen als artistischen Rücksichten allmählich in die hervorragenderen Rollenfächer eingetretenen Mittelmäßigkeiten.

Alles in Allem genommen ist es ein verhängnißvoller Irrthum der Theaterverwaltungen, zu glauben, daß das Theater immer nur durch Anwendung außerkünstlerischer oder doch äußerlicher Mittel finanziell prosperiren könne. Auch finanziell wird es immer das Beste sein, wenn die Verwaltung eines Theaters, welches überhaupt den Anspruch auf eine künstlerische Unternehmung erhebt, vor Allem ins Auge faßt, die in der

Nation liegenden dichterischen und schauspielerischen Kräfte in einem ihrem Wirkungskreise entsprechenden Maße für sich fruchtbar zu machen, wobei sie die Fortschritte in der Entwicklung der technischen Hülfsmittel in einem Umfange berücksichtigen mag, der lediglich durch die Forderungen des dramatischen Interesses bestimmt wird.

§ 42. Die artistische Leitung des Theaters.

Die artistische Leitung des Theaters sollte also immer die Hauptsache sein, doch müßte sie sich andererseits wieder überall nach den ihr verfügbaren Mitteln richten. Nichts ist nöthiger, als daß sie hiernach ihren Wirkungskreis bestimme und einschränke. Ueberall, wo sie Oper und Drama zugleich zu pflegen hat, sollte das letztere in erster Linie berücksichtigt werden. Wie die artistische Leitung gegen die Verwaltung, so muß aber auch das Interesse für das recitirende Drama fast immer gegen das für die Oper zurücktreten. Jene spielt die Rolle des Aschenbrödels und muß verdienen, was diese zu ihrem Schmucke bedarf. Ich habe schon oben (S. 262) zu berühren gehabt, daß an diesen Theatern der Vorbereitung des recitirenden Dramas meist eine zu geringe Aufmerksamkeit zu Theil wird. Frankreich steht uns in dieser Beziehung weitaus voran. Dort ist das Ensemble des Dramas der Gegenstand des sorgfältigsten und umsichtigsten Studiums. Bei uns ist es meist nur ein Erfolg der Routine. Die Oper ist hierin um Vieles besser gestellt. Die Abhängigkeit, in welcher sich selbst noch der bedeutendste Sänger der Oper von dem Dirigenten fühlt, ist der Autorität dieses Letzteren sehr zu Statten gekommen. Im recitirenden Drama glaubt aber selbst noch der letzte Schauspieler den Dramaturgen oder Regisseur ganz entbehren zu können. Es ist daher umsomehr geboten, daß er von der artistischen Leitung mit der genügenden Autorität versehen werde; wobei freilich immer vorausgesetzt ist, daß er sich seiner Stellung auch vollkommen gewachsen zeigt. Denn sicher ist von einem bedeutenden Darsteller nicht zu verlangen, daß er sich den Anordnungen eines Mannes füge, den er hierin oft weit übersieht.

Es sind aber im Wesentlichen vier Aufgaben, welche die artistische Leitung eines Theaters zu lösen hat: Die Prüfung und Auswahl der aufzuführenden Stücke, die Prüfung und das Engagement der Darsteller, die Vorbereitung und Inscenirung der Stücke und endlich die Feststellung des Repertoirs.

§ 43. Von dem Verhältniß des Theaters zur Dichtung.

Das Theater hat die Interessen zweier Künste zu vertreten: die der dramatischen Dichtkunst und die der dramatischen Darstellungskunst. Jede allzu einseitige Bevorzugung der einen oder anderen wird ihm mit der Zeit nachtheilig werden. Und doch liegt die Gefahr ziemlich nahe, daß das Theater fast immer die letztere bevorzugen wird, mit welcher es in einem ungleich innigeren Verbande steht, als mit der dramatischen Dichtung, zumal sie auch auf das Publicum ungleich unmittelbarer und persönlicher einwirkt, als diese. Die Prüfung und Wahl der Stücke und die Feststellung des Repertoirs sind fast die einzigen Mittel, wodurch das Theater seinen Antheil an der dramatischen Dichtung darlegen kann. Gewiß wird es auch hierbei das Interesse der Darsteller und die Rücksicht auf die verfügbaren Kräfte, welche ihm seinen bestimmten Wirkungskreis vorzeichnen, mit ins Auge zu fassen haben, allein es wird wohl thun, den Darstellern einen zu großen, maßgebenden Einfluß hierauf nicht zu gestatten. Dies hat der Entwicklung der dramatischen Kunst und des Theaters sicher nur selten zum Vortheil gereicht. Ueberhaupt sollte man bei der Wahl der Stücke keinerlei Nebenrücksichten walten lassen. Ich will die auf das persönliche Interesse gar nicht berühren, die in jedem Falle verwerflich, dagegen aber dreier Momente gedenken, welche hier nur zu oft von entscheidendem Einflusse sind: 1) die Rücksicht auf den Erfolg, welchen ein Stück an einer anderen Bühne erzielte, und der doch so oft etwas nur Täuschendes hat; 2) die bloße Rücksicht auf den literarischen Einfluß des Autors; 3) die bloße Rücksicht auf frühere Leistungen desselben. Besonders für die Pflege und Entwicklung des ernsten Dramas ist dieser Mangel an Selbständigkeit und Freiheit des Urtheils bei Prüfung und Wahl der Stücke nachtheilig, ja verhängnißvoll geworden.

Andererseits darf aber nicht verkannt werden, daß eine eben so schwierige, wie zeitraubende und im Ganzen undankbare Aufgabe hier vorliegt. Der Andrang von meist ganz unbrauchbaren Stücken an die Theater ist ins Ungeheuere gewachsen und fast eben so groß sind die daran geknüpften und meist ganz ungerechtfertigten Prätensionen. Einzelne Bühnenleitungen haben weder die Schwierigkeit, noch die Wichtigkeit der Aufgabe verkannt und eine Hülfe und Besserung von der Gründung von Lesecomité's und von Preisausschreibungen erwartet. Wenn beide Institutionen dem erhofften Erfolg auch meist nicht entsprachen, so scheint es doch voreilig, dieselben deshalb schon zu verurtheilen. Selbst die vortrefflichste Einrichtung schützt nicht vor Mißbrauch. Es wird, wie bei so Vielem im Leben, auch hier immer noch darauf ankommen, daß der richtige Mann an die richtige Stelle gesetzt wird. Gewöhnlich werden aber zu jenen Vertrauensämtern nur Männer von Namen und Einfluß berufen, was doch allein noch keine Gewähr für ihre Sachkenntniß, wie diese noch keine für die Freiheit und Unabhängigkeit ihres Urtheils giebt. Die letztere ist aber hier gerade von der entscheidendsten Wichtigkeit.

Da dramatische Meisterwerke nicht alle Jahre, oft nicht in Jahrzehnten geschaffen werden, so wird man bei der Wahl der Stücke auf eine relative Schätzung derselben beschränkt bleiben. Man wird sich daher um so mehr über gewisse Gesichtspunkte einigen müssen. Von ihnen möchte ich den an die Spitze stellen, daß man in erster Linie diejenigen Stücke zu berücksichtigen habe, welche in ihrer Totalität einer größeren dramatischen Wirkung fähig erscheinen. Dagegen alle Stücke vollständig ausschließe, welche weder ein dramatisch-poetisches, noch ein künstlerisch-schauspielerisches Interesse befriedigen. Die Aufführung solcher Stücke ist viel gefährlicher, als man gewöhnlich zu glauben scheint. Denn nicht nur, daß die darauf verwendete Zeit und Mühe eine nutzlos verschwendete ist, wird auch durch sie die Theilnahme der Darsteller wie des Publicums für die neuere Production, die sie in Mißcredit bringen, in bedenklicher Weise geschwächt. Die Annahme und Aufführung eines Stücks, welches man nicht Grund

hat, für lebensfähig zu halten, ist ein eben so großer Mißgriff, wie das Engagement eines ungenügenden Darstellers. Wogegen man für diejenigen Stücke, die man für lebensfähig erachtet, selbst gegen die Theilnahmlosigkeit des Publicums oder das Urtheil der Kritik, wenn dieses nicht überzeugend wäre, eintreten sollte. Denn der Erfolg eines Stücks ist, wie der verschiedene Erfolg desselben Stücks an verschiedenen Bühnen oder auch an verschiedenen Abenden derselben Bühne beweist, von einer Menge Nebenumständen, besonders aber von der Darstellung, oft vielleicht nur von dem Tempo der letzteren abhängig. Eine umsichtige artistische Leitung wird den Mißerfolg eines Werks, das sie nach reiflicher Prüfung mit Ueberzeugung für brauchbar erklärte, nicht ohne Weiteres acceptiren, sondern zu untersuchen haben, ob sie sich wirklich in ihrem Urtheil getäuscht oder ob die Gründe des Mißerfolgs nicht in anderen Umständen oder Verhältnissen liegen, die sie dann abzustellen hätte.

In Wahrheit entspricht in Deutschland die Stellung des dramatischen Dichters zur Bühne bis auf einzelne Ausnahmen diesen Forderungen nur wenig, sie ist eine eben so recht-, wie würde- und hülflose. Der Worte sind darüber zwar schon viele gewechselt worden, da aber die literarisch einflußreicheren Dichter von den Theatern meist begünstigt werden, so hatten sie keine besondere Veranlassung, zum Nachtheile ihrer Sonderstellung für die Rechte und das Gedeihen der dramatischen Dichtung im Allgemeinen einzutreten. Sie gaben vielmehr diesen Discussionen eine Wendung, die ihnen selbst wieder zu Gute kommen mußte, und deren Ergebniß die von verschiedenen Bühnen eingeführte Einrichtung der „Tantième“ war. Diese Einrichtung traf aber das Uebel nicht an der Wurzel. Sie gewährte dem Dichter weder eine Sicherheit, daß sein Werk nach seinem Werthe erkannt und beurtheilt würde, noch daß die Annahme desselben zugleich zu dessen Aufführung verpflichtete. An den meisten Theatern bestand und besteht wohl auch noch jetzt der Gebrauch, daß die Höhe des Honorars ganz in das Belieben derselben gestellt ist (denn so lange man z. B. ein Stück wie „Pfeffer-Rösel“ hierin mit „Uriel Acosta“ auf eine Linie stellt, kann von Ermessen nicht wohl die Rede sein),

und daß aus der Annahme eines Stücks dem Dichter, wenn dieser sich nicht dabei ausdrücklich vorgesehen, noch keinerlei Recht auf die Darstellung desselben erwächst. Diese wunderliche Anschauung ist durch die Einführung der Tantième keineswegs beseitigt — und doch wäre nichts nöthiger, als daß, sobald das Werk eines Dichters nur einmal der Annahme würdig befunden worden ist, derselbe auch hierdurch ein Recht auf die Darstellung desselben und einen Schutz gegen alle auf Hintertreibung derselben gerichteten Cabalen erworben hätte. Ich will, damit man die Aufdeckung dieser Uebelstände (welche übrigens schon Gutzkow, dem Niemand Kenntniß unserer Theaterzustände absprechen wird, in seinem „Urbilde des Tartüffe" gegeißelt hat) nicht für eine leere Insinuation halte, von unzähligen Fällen dieser Art auf nur einen einzigen alten und verjährten hinweisen, nämlich auf die Thatsache, daß die Aufführung eines Werkes, wie Marschners „Hans Heiling", trotz der Annahme desselben vom Dresdner Hoftheater eine längere Reihe von Jahren hintertrieben werden konnte.

Wenn es sich bei dieser Frage um solidarische Interessen der dramatischen Schriftsteller und nicht um das Interesse der dramatischen Dichtung handelte, so würde ein solidarisches Vorgehen der ersteren und hierdurch eine Abhülfe dieser Uebelstände wohl bald zu erwarten stehen. Da dies aber der Fall gerade nicht ist, so wird diese letztere auch nur von der Initiative der Theater selbst erhofft werden können. — Ein Staatstheater würde diese Frage in allererster Reihe zu lösen haben; wenn sich die Hoftheater als solche betrachten, oder sich doch an die Stelle desselben setzen wollen, so würde die Regelung des Verhältnisses zwischen Theater und Autoren von ihnen nicht länger vernachlässigt werden dürfen. Einzelne von ihnen möchten sich freilich darauf berufen, daß es bereits geschehen sei. Allein Gesetze bieten noch keinen Schutz, sobald man sich darin eine Hinterthür offen gelassen, um sie umgehen zu können. Diese Hinterthüre bietet nun aber den Theatern die besondere Form der Annahme eines Stücks. Obschon die Gesetze einzelner Theater wirklich vorschreiben, daß Stücke, welche zur Aufführung angenommen, bis zu einer bestimmten Frist auch aufgeführt werden sollen, nehmen diese

Theater die Stücke doch vielfach nur unter einem gewissen leisen Vorbehalt an, der ihnen den Rücktritt zu jeder Zeit wieder offen hält. — Was die Tantième nun selbst betrifft, so ist sie weit mehr ein Ansporn zur speculativen Bühnenschriftstellerei, als ein Förderungsmittel der wahrhaft dramatischen Dichtkunst. Wollte man sie zu letzterem machen, so müßte man ihr wenigstens eine der verschiedenen Werthschätzung einzelner Gattungen entsprechende Höhenscala zu Grunde legen.

§ 44. Vom Verhältniß des Theaters zum Schauspieler.

Der engere Verband, in welchem der Schauspieler zu dem Theater steht, hat sowohl der Schauspielkunst, wie dem einzelnen, begünstigten Schauspieler einen überwiegenden Einfluß auf die Leitung desselben verschafft. Obwohl dies zu Uebergriffen führen mußte, und obwohl diese Uebergriffe, wie ich schon zu zeigen hatte, seiner Entwicklung nachtheilig werden können, so liegt es doch zu sehr in der Natur der Verhältnisse, als daß es jemals ganz zu beseitigen sein wird. Selbst heute, wo jener Verband ein viel loserer geworden, hat der schauspielerische Einfluß eher zu-, als abgenommen. Der begabtere Schauspieler ist bei der wachsenden Concurrenz der Theater zu sehr in der Lage, ihnen Gesetze vorschreiben zu können. Doch eben weil der innere Antheil der einzelnen Schauspieler an dem Gedeihen des schauspielerischen Unternehmens gesunken ist, kann man sich ihre Anhänglichkeit an den Verband nur noch mit immer steigenden Concessionen erkaufen, als mit Gehaltserhöhungen, Spielhonoraren, längeren Beurlaubungen, Rollenmonopolen und Einfluß auf das Engagement der Darsteller und die Annahme der Stücke.

Wenn in den letzten Zeiten einzelne Bühnen in ihren Leistungen wirklich zurückgegangen sind, so erklärt sich dies doch nur zum Theil aus einem allgemeinen Sinken der Schauspielkunst, welches freilich nicht in Abrede zu stellen ist und auch durch die eben berührten Zustände hinlänglich erklärt wird. Denn angenommen, es gäbe heute noch eben so viele gute Schauspieler, als früher, so würden sich dieselben doch auf eine ungleich größere Zahl von Bühnen zu vertheilen haben. Schon hieraus würde

ſich ein durchſchnittlich ungenügenderes Enſemble erklären. Allein der Mangel eines guten Enſembles muß, verbunden mit dem geſunkenen Antheile des einzelnen Darſtellers, auf deſſen künſtleriſche Entwicklung ſelbſt wieder nachtheilig einwirken. Wozu dann auch ein anderer Umſtand noch kommt. Denn eben weil die ſchauſpieleriſche Carrière heute eine viel glänzendere, eine ungleich geachtetere geworden iſt, wenden ſich ihr eine Menge von Halbtalenten oder auch nur von Solchen zu, welche Luſt oder Neigung ſchon mit Talent und Beruf verwechſeln. Die akademiſchen Abrichtungen haben dieſen in Selbſttäuſchung befangenen Nichttalenten einen gewiſſen äußeren Schliff und Firniß gegeben, der für unſere Bühnenzuſtände verderblich geworden iſt, zumal, wie ich ſchon zeigte, es gerade im Intereſſe des begabteren Darſtellers liegt, dieſe nur appretirte Mittelmäßigkeit zu begünſtigen, was wegen ihrer größeren Fügſamkeit wohl auch noch von Seiten der Regiſſeure geſchieht.

Ich habe ſchon oben (S. 303) darauf hinzuweiſen gehabt, aus welchen Gründen die Hoftheater mit dem Engagement der Darſteller noch vorſichtiger zu ſein hätten, als die übrigen Theaterunternehmungen. Und doch ſehen wir gerade an den Hoftheatern die einzelnen begabteren Darſteller hierauf einen ſo nachtheiligen Einfluß ausüben. Der für eigene Rechnung arbeitende Theaterdirector wird ihnen dieſen nie einräumen, dagegen ſchützt ihn, wenn auch nicht ſein Intereſſe für die Kunſt, doch das für die Caſſe. Darum findet man an gut geleiteten Erwerbstheatern zwar nicht die einzelnen hervorragenden Kräfte, welche ſich die Hoftheater durch jene Conceſſionen zu ſchaffen wiſſen, wohl aber nicht ſelten ein friſcheres, von künſtleriſchem Wetteifer beſeeltes Zuſammenſpiel, während ſie ſich für jenen Mangel zeitweilig durch Gaſtſpiele Erſatz ſchaffen.

Gaſtſpiele haben ohne Zweifel ihre Schattenſeiten. Entſpringen ſie doch meiſt einer nicht ganz lauteren Quelle; theils dem Erwerbstriebe, theils dem ſich aus dem Verbande einer Bühne, aus dem Rahmen des einzelnen Stückes hervordrängenden ſchauſpieleriſchen Ehrgeize. Sie haben indeß auch ihr Gutes und Förderndes. Denn unter immer gleichen Verhältniſſen wird ſich der

Schauspieler an seine Mitspieler und sein Publicum und diese an seine Spielweise gewöhnen. Gewöhnung ist aber fast immer mit einer Schwächung des Urtheils verbunden, ja beruht schon auf ihr. Es wird daher nützlich für Alle sein, sich von Zeit zu Zeit in andere Verhältnisse und hierdurch unter einen anderen Maßstab der Beurtheilung zu stellen. Gastspiele können aber nur nützlich sein, wenn es sich um bedeutende schauspielerische Kräfte handelt, wenn sie nicht zu kurz bemessen sind und keine Störung in der Entwicklung des Repertoirs veranlassen.

Dem Theater fällt auch noch die Aufgabe der Bildung und Erziehung des Schauspielers zu. Es ist die beste Schule für diesen, was eine theoretische Beihülfe keineswegs ausschließt. Leider hat es in neuerer Zeit diesen Beruf mehr und mehr aus den Augen verloren und es ist ein Verdienst Heinrich Laube's, hierauf mit Entschiedenheit hingewiesen zu haben.

§ 45. Die Inscenirung der dramatischen Dichtung.

Bei der Inscenirung einer dramatischen Dichtung hat der artistische Leiter, heiße er nun Dramaturg oder Regisseur, diese gewissermaßen selbst zu vertreten, aber in Hinblick auf ihre sinnliche Veranschaulichung durch die Kräfte und Mittel der Bühne. Die ihm hierbei gestellte Aufgabe zerfällt in drei Theile: in die Besetzung des Stücks und die Feststellung des Verhältnisses der einzelnen Rollen zu der durch das Ganze gestellten Aufgabe; in die diesem Zwecke entsprechende Ueberwachung und Leitung der Proben und in die Anordnung der äußeren Ausstattung des Stücks.

Was die Besetzung betrifft, so kann es als ideale Forderung hingestellt werden, daß jede Rolle mit der geeignetsten Kraft zu besetzen ist, weil jede andere Besetzung gewissermaßen eine Ungerechtigkeit gegen das Werk des Dichters und diesen selbst wäre. In der Praxis stellen sich dieser Forderung aber Schwierigkeiten entgegen. Die vorzüglichsten Kräfte würden ja dann an allen Stücken betheiligt sein müssen, was umsomehr auf die Nothwendigkeit hinweist, jede mittelmäßige Besetzung der höheren Rollenfächer zu vermeiden. Eine andere Frage ist die, ob von

der Aufführung eines Stückes lieber ganz abzusehen sei, wenn für die eine oder andere Rolle desselben eine entsprechende Besetzung nicht möglich? Dies wird, wie ich denke, von der Bedeutung dieser Rollen oder auch davon abhängen, ob die Aufführung des Stückes unter allen Umständen für das Theater geboten ist oder nicht. Im Allgemeinen aber darf wohl als Regel gelten, daß man ein Stück, welches man im Ganzen nicht genügend besetzen kann, zur Zeit auch nicht aufführen soll, da dies weder im wohlverstandenen Interesse des Dichters, noch der Darsteller und des Theaters liegt. Bei einer umsichtigen Besetzung der Rollenfächer wird dies nicht vorkommen können, es wäre denn, daß das Stück außerhalb des eigentlichen Darstellungskreises eines Theaters läge, in welchem Falle es aber auch für dasselbe überhaupt nicht in Frage kommt.

Die Anordnung der äußeren Ausstattung eines Stückes hat vorzüglich das ins Auge zu fassen, daß diese dem Stimmungsvollen der äußeren Situation dient, ohne sich doch vorzudrängen, die Aufmerksamkeit für sich selbst in Anspruch zu nehmen, und hierdurch die beabsichtigten dramatischen Wirkungen zu beeinträchtigen oder zu stören. Shakespeare konnte zwar über diesen Punkt keine Regel geben, indeß läßt sich doch das, was er heute darüber aussprechen würde, aus seiner dem Narren ertheilten Lehre erkennen, in welcher es heißt: „Und die bei euch den Narren spielen, laßt sie nicht mehr sagen, als in ihrer Rolle steht, denn es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist". Ebenso gilt von der historischen Treue der äußeren Ausstattung das, was über sie weiter oben schon für den Dichter gesagt werden konnte. Man wird sie nur soweit zu beobachten haben, als es für den Zweck der Darstellung von Wichtigkeit ist, bei dem es sich ja niemals um historische oder antiquarische Belehrungen, sondern nur um Darstellung bestimmter Verhältnisse des menschlichen Lebens handeln soll. Auch hierbei wird die poetische Wahrheit zuweilen noch eine andere, als die historische sein. So verstößt es z. B. gewiß nicht gegen die letztere, wenn in einem in unserer Zeit spielenden Stücke eine

junge Frau in guten Verhältnissen mit dem ganzen Raffinement der heutigen Mode gekleidet geht, wohl aber gegen die poetische Wahrheit, wenn diese Frau uns zugleich als eine überaus einfache, häusliche, schlichte darin vorgeführt werden soll. Und so verstößt es auch gegen die poetische Wahrheit, wenn in einem Stück, in welchem der Dichter das ganze Gewicht auf die innere Handlung desselben gelegt hat, die Darstellung das Hauptgewicht auf die historische Treue der überaus reichen, doch für den Vorgang ganz unwesentlichen äußeren Ausstattung legt.

Die Leitung der Proben ist an den meisten Theatern nur bei der Oper eine ganz sachgemäße. Der Kapellmeister steht hier wirklich als der Interpret des Componisten da und überwacht das einheitliche und harmonische Zusammenwirken der verschiedenen daran betheiligten Kräfte. Seine Autorität ist, wie ich schon darlegte, durch die Abhängigkeit jedes Einzelnen von seiner Führung hier aber auch eine ganz sichergestellte. Sie wird allgemein als nothwendig anerkannt und hat zugleich eine Basis in der Musik, insofern hier Tempo, Rhythmus und Zeitmaß des Tons fixirt und bezeichnet werden können. Dem Dramaturgen oder Regisseur fehlen diese günstigen Bedingungen für seine Autorität. Je weniger der Darsteller des recitirenden Schauspiels die Bedürftigkeit seiner Beihülfe empfindet, desto weniger wird er geneigt sein, sich seinen Anordnungen zu fügen. Und doch erleidet es keinen Zweifel, daß hier ein ordnender und leitender Geist für die Einheit und Harmonie des Ensembles kaum minder geboten ist.

§ 46. Das Repertoir.

Das Theater hat den doppelten Zweck, die hervortretenden dramatischen Werke der eigenen Zeit, so wie die bedeutenderen Werke früherer Zeiten in einer für die Entwicklung der Schauspielkunst angemessenen Weise und in einem Umfange zu voller sinnlicher Veranschaulichung zu bringen, welcher dem seines besonderen Wirkungskreises entspricht. Die Begünstigung der classischen Werke wird dem Repertoir eines Theaters immer hoch

angerechnet, obschon dies nicht selten etwas Täuschendes hat, weil man diese Stücke nur zu oft in recht ungenügender Besetzung, zum Theil auch in arger Verstümmlung und in dessen Folge vor leeren Häusern giebt. Darstellungen classischer Stücke werden allerdings von großem Werthe sein können, doch nur sobald sie ihnen durchaus angemessen sind. Darstellungen dieser Art sollten immer als eine Art theatralisches Ereigniß betrachtet werden. Es sollte ihnen nie eine gewisse Weihe fehlen, die sie als Vorbilder und Muster beanspruchen. Leider unterstützen sie nur zu häufig das traditionell und conventionell gewordene Spiel. Immer aber wird der lebendige Zusammenhang des Theaters mit der dramatischen Dichtung der Zeit die Hauptaufgabe des Repertoirs zu bilden haben. Aus ihm werden der Schauspielkunst vorzugsweise die Anregungen und Antriebe zu selbstschöpferischer Bethätigung fließen. Ohne diese würde sie nur zu bald unter dem Einflusse einer mehr und mehr verblassenden Tradition erstarren. Nur in den Zeiten, in denen das Publicum jeder neuen dramatischen Erscheinung mit Theilnahme und Spannung entgegensieht, wird auch die Schauspielkunst blühen.

§ 47. Von der Einwirkung, welche die Entwicklung der scenischen Mittel auf den Geschmack und die Entwicklung der dramatischen Dichtkunst ausgeübt hat.

Sobald der Dichter sich scenische Mittel geschaffen hatte, gerieth er auch selbst von ihnen in Abhängigkeit. Dies mußte noch mehr empfunden werden, als das Theatergebäude eine feste Gestalt angenommen, und sich zu einer von der Dichtung getrennten, und immer complicirteren Einrichtung ausgebildet hatte. Von der decorationslosen Bühne aus konnte sich die Dichtung fast gleichzeitig, hier in vollkommener Beschränkung des Orts, dort im freiesten Wechsel der äußeren Scene, zu höchster Vollkommenheit ausbilden. Sowie aber die Decoration geschaffen war, wurde jene in einseitiger Weise begünstigt, diese in entsprechender Weise beschränkt. Erst durch die wesentlich hierauf mit gerichtete Vervollkommnung des Maschinerie- und Decorationswesens erhielt die dramatische Dichtung einen Theil ihrer

früheren freieren Bewegung, ihres früheren Spielraums zurück. Allein diese Vervollkommnung, welche Wirkungen erzielte, die man vorher nicht gekannt hatte und die zum Theil außerhalb des Wirkungskreises des Dramatischen lagen, machten die Dichtung auch noch in einer anderen Weise von den scenischen Mitteln der Bühne abhängig, insofern sie, um die Bühnenleiter und das Publicum zu befriedigen, vorzugsweise darauf sann, derartige Wirkungen mit ins Spiel zu ziehen. Dem hierdurch geweckten Sinn für das Stimmungsvolle und Naturwahre der äußeren Situation kam die Kunst des Decorationsmalers und Maschinisten mit immer neuen Reizmitteln und Ueberraschungen entgegen. Es entstanden die geschlossenen Zimmerdecorationen mit ihren complicirten Interieurs und die zu malerischen Veduten aufgelösten landschaftlichen Hintergründe. Die Verwandlung bei offener Scene, die schon bei dem einfachen Bühnenapparate manche Unzuträglichkeit hatte, die man aber damals gern übersah, wurde, sobald man die complicirtere Ausstattung auch auf die Stücke mit wechselnden Decorationen anwenden wollte, um Vieles noch schwieriger. Man führte den Zwischenvorhang ein, welcher die Continuität der Handlung ganz unterbrach und das Stück in neue Acte zertheilte, ohne daß doch vom Dichter für eine solche Unterbrechung der genügende Anlaß gegeben war. Wenn man auch zugeben kann, daß diese neue Einrichtung hie und da einen Vorzug vor der früheren Art der Verwandlung hat, so wirkt sie im Ganzen doch störend, ja selber zerstörend. Sie unterbricht die Illusion und Spannung des Zuschauers in einem Momente, wo es der Gang der Dichtung nicht fordert, während die frühere Art der Verwandlung die Phantasie des Zuschauers, die sich hier eben von einem Orte zum anderen bewegen sollte, in einer, wenn auch hie und da unbehülflichen, so doch im Ganzen zweckmäßigen Weise beschäftigte, indem sie ihm diesen Wechsel veranschaulichte. Doch nicht genug, daß der Zwischenvorhang die Illusion ganz unterbricht, bedingt er auch meist eine längere Pause, was, öfters wiederholt, die Dauer der Vorstellung über das wünschenswerthe Maß verlängert oder zu Kürzungen drängt, welche nicht selten die Motivirung und

Entwicklung der Handlung beeinträchtigen. Stücke, die viele Verwandlungen bedingen, müſſen durch den Gebrauch des Zwiſchenvorhangs ganz unerträglich werden. Man verändert ſie alſo, vereinfacht und kürzt ſie. Die Shakeſpeare'ſchen Dramen erſcheinen hierdurch bisweilen in einer ganz barbariſchen Weiſe verſtümmelt.

Es iſt unausbleiblich, daß der Gebrauch des Zwiſchenvorhangs uns dem romaniſchen Compoſitionsprincipe und ſeinen Verirrungen wieder ganz zutreiben und die Meiſterwerke der germaniſchen dramatiſchen Dichtung der Bühne allmählich entfremden wird. Es iſt daher dringend zu rathen, daß man dem Beiſpiel folge, welches unter ähnlichen Verhältniſſen die Spanier gegeben (ſ. S. 197), und neben den auf das Stimmungsvolle und Spannende der äußeren Situation berechneten Dramen, welche die Verwandlung der Scene vermeiden, und bei denen man deshalb den Reichthum des ſceniſchen Apparats zur Anwendung bringen möge, diejenigen Dramen, welche auf eine reichere Entfaltung des inneren Lebens ausgehen und hierzu eines größeren Wechſels der Scene bedürfen, in der ihnen angemeſſenen Einfachheit der Ausſtattung giebt.

§ 48. Die verſchiedenen Formen der Theaterunternehmungen.

Ich habe dieſe Formen zum Theil ſchon in der geſchichtlichen Entwicklung des Dramas zu berühren gehabt. Indem ich ſie hier unter allgemeinere Geſichtspunkte ſtelle, werde ich den heutigen Zuſtand, der dort nicht in Frage kam, beſonders zu berückſichtigen haben.

Es ſind verſchiedene Momente, welche auf die Form der ſceniſchen Unternehmungen beſtimmend einwirken können. Zuerſt ihre Stellung im Staate, ſodann die Zwecke, die man mit ihnen verbindet, und endlich die verſchiedenen Formen des Dramas ſelbſt.

Das Theater iſt nicht immer eine ganz freie Unternehmung, ſondern ein Vorrecht des Staats, der Städte, Machthaber, Großen geweſen, welches auf Andere, Geſellſchaften und Private, übertragen werden konnte, und dies hat allein ſchon vielfach die

Form dieſer Unternehmungen beſtimmt, die hierdurch bald eine freie, glänzende, bald eine nur abhängige, mühevoll um ihr Daſein ringende Stellung einnahmen. Damit hängt dann auch die Verſchiedenheit des Zweckes, den man mit ihnen verband, wieder zuſammen. Das Theater ſetzt die Ausübung eines künſtleriſchen Berufs voraus, der entweder den Schutz der Privilegirten oder dieſe Privilegien ſelbſt nachzuſuchen hat. Im erſten Falle war die Schauſpielkunſt von der Sorge für Erwerb befreit, dem ſie im letzteren Falle nachgehen mußte. Indeß verfolgten auch die nicht auf Erwerb geſtellten Theaterunternehmungen nicht immer reinkünſtleriſche Zwecke. Sie ſollten nur zu bald dem Bedürfniſſe nach bloßer Unterhaltung, der Zerſtreuungsluſt, dem Sinnenreize, der Prunkſucht und Eitelkeit dienſtbar werden. Auch wurden die mächtigen Wirkungen, welche die theatraliſchen Künſte auf die Menge ausüben, zu Zwecken des Ehrgeizes, des politiſchen oder kirchlichen Einfluſſes (die römiſchen Spiele und das kirchliche Drama des Mittelalters) benützt. Andererſeits blieb der Erwerb nicht jederzeit auf den Beruf beſchränkt. Die Speculation bemächtigte ſich ſeiner. Wogegen Fürſten, Herren und einzelne Geſellſchaften, welche die Bedeutung der dramatiſchen Kunſt für das Leben einzuſehen begannen, die uneigennützige Pflege und Förderung derſelben mit zur Lebensaufgabe machten. Man vermochte die Uneigennützigkeit ſo koſtſpieliger Unternehmungen jedoch nicht immer ſo weit zu treiben, um ſie dem Publicum auf die Dauer ganz unentgeltlich darzubieten. Es entſtanden auf dieſe Weiſe Theater, die zwar einen Erwerb ſuchten, doch nur um den Beſtand des Unternehmens zu ſichern und ſeine Koſten, wenn auch nicht vollſtändig, doch in einem beſtimmten Umfange zu decken. Hierzu gehören die Theater der Akademien und bürgerlichen Genoſſenſchaften, die neueren Hof- und Stadttheater, welche im Gegenſatze zu den unſteten, wandernden Berufs- und Speculations-Theaterunternehmungen, mit ihren Prinzipalſchaften und Impreſſarii, ſofort den ſtehenden Charakter annahmen, den dieſe und zwar immer nur theilweiſe, erſt allmählich erkämpften. In neueſter Zeit iſt in den Geſammtgaſtſpielen ganzer Theater die alte Wandertruppe in neuer Form wieder aufgelebt.

Digitized by Google

Mit der wachsenden Ausbreitung dieser Unternehmungen und bei dem Speculationsgeiste, welcher dieselben ergriffen hatte, mußte dieser in großen Städten denselben ebenfalls noch eine verschiedene Form geben, wozu die verschiedenen Formen der theatralischen Künste den Anlaß boten. Schon im Mittelalter sahen wir in Paris der confrérie de la Bazoche die enfans sans soucis gegenübertreten, in Italien neben dem gelehrten Drama die commedia dell' arte entstehen. Man fing an, den einzelnen Gattungen, die ohnedies zum Theil auf ganz andere Classen des Volkes berechnet waren, eine gesonderte Pflege angedeihen zu lassen. Es entstanden besondere Unternehmungen für die Oper und das recitirende Drama, die ernste Oper wurde von der komischen, die Spieloper von der Balletoper, sie alle von der Operette und dem Vaudeville getrennt. Es entstanden besondere Häuser für die Tragödie und das Lustspiel, für die Posse und die Blüette, für das Melodrama und das Ausstattungsstück. Mit der Aufhebung der Privilegien, welche den Speculationsgeist völlig entfesselte, mußte wieder eine Menge von neuen Unternehmungen entstehen, welche mit der dramatischen Kunst zum Theil nichts als die Form noch gemein hatten, und nur darauf ausgingen, die Zerstreuungs- und Sinnenlust der Masse auszubeuten.

§ 49. Das Verhältniß des Theaters zum Staate.

Das Theater bildet einen der Brennpunkte des modernen öffentlichen Lebens, es übt unmittelbarere, allgemeinere, ergreifendere Wirkungen aus, als irgend eine andere Kunst, es hat sich der Phantasie der Menschen in einem Grade bemächtigt, daß es einen der vornehmsten Unterhaltungsgegenstände der Gesellschaft und der Zeitungen bildet, ja daß für nicht Wenige der Begriff der Kunst sich fast ganz in dem des Theaters erschöpft. Nichtsdestoweniger hat der moderne Staat dieser Erscheinung bisher nur eine geringe Theilnahme gezeigt. Ungleich den Griechen, welche, die hohe Culturbedeutung der Künste erkennend, ihre Pflege für das Staatsleben fruchtbar zu machen suchten, haben die neueren Völker dieselben lange nur der Gunst der Fürsten und Großen

und sich selbst überlassen. Selbst noch nachdem man für die bildenden Künste die Nothwendigkeit eines Schutzes erkannt, und diesen ihnen auch zugewendet hatte, ist dem Theater die gebührende Aufmerksamkeit noch immer versagt geblieben. Alles, was man von dieser Seite für dasselbe gethan, bestand in dem langjährigen Schutze der erworbenen Privilegien und in der endlichen Aufhebung dieser letzteren, wodurch es zum Theil der wildesten Speculation preisgegeben werden sollte. Es waren wohl wesentlich mit jene fürstlichen Vorrechte, welche bei uns in Deutschland den Staat abgehalten haben mögen, eine so tief in das öffentliche Leben greifende Kunst mit in den Bereich seiner Fürsorge zu ziehen. Und in der That hatten sich auch die Fürsten um die Pflege und Entwicklung derselben nicht nur große Verdienste erworben, sondern es lag auch in dem wohlverstandenen Interesse der meisten von ihnen, diese Entwicklung nach Kräften zu fördern. Nichts hätte die Stellung der kleineren Fürsten Deutschlands mehr befestigen können, als die umsichtige Pflege von Industrie, Wissenschaften und Künsten. Auch ist durchaus nicht abzusehen, warum ein kunstliebender Fürst dieselben aus eigener Initiative nicht eben so gut zu fördern vermöchte, als seine Regierung. Doch freilich, die bloße Subvention des Theaters, wäre sie auch eine noch so fürstliche, bietet dafür keine Bürgschaft; am Wenigsten in einer Zeit, in welcher die theatralischen Künste sich sichtlich ihrem Verfalle mehr und mehr nähern. Am Verhängnißvollsten aber würde es sein, sich gegen die letztere Thatsache zu verschließen und von dem alten Nachruhme einer früheren Kunstblüthe sich soweit verblenden zu lassen, daß man den heutigen Abstand und die durch ihn drohenden Gefahren ganz übersähe. Im Gegentheil ist nichts dringender nöthig, als die Irrthümer zu erkennen und mit ihnen zu brechen, welche diesen Zustand mit zeitigen halfen und welche nicht immer nur Irrthümer der einzelnen leitenden Persönlichkeiten, sondern der ganzen Zeitströmung waren. Es gilt, wie ich glaube, ein rasches Eingreifen, wenn man nicht auch hier von den Verhältnissen überholt werden will.

Denn ſchon beginnen die Staatsmänner die Unhaltbarkeit des gegenwärtigen Zuſtandes und deſſen Bedeutung für das Culturleben und in deſſen Folge auch für das Leben des Staats ins Auge zu faſſen. Nur will es mir ſcheinen, als ob man auch hier den wahren Sitz des Uebels nicht richtig erkenne, indem man eine Beſſerung von der einſeitigen Hebung der ſchauſpieleriſchen Darſtellungskunſt erwartet. Das Sinken derſelben hat einen zu tiefen Grund, als daß es durch die bloße Bildung von Akademien gehoben werden könnte, die, wie ich fürchte, das Uebel vermehren, dieſer Kunſt eine ganz einſeitige akademiſche Richtung anweiſen und ſich zu einer Schule für die talentloſe Mittelmäßigkeit herausbilden würden.

Mehr als jede andere Kunſt bedarf die des Schauſpielers einer ganz praktiſchen Schulung, denn weniger als in jeder anderen ſind in dieſer, wie wir gefunden, die Verhältniſſe zu bezeichnen und meßbar, um deren Darſtellung es ſich handelt, ſie ſind faſt immer, wenn nicht ganz, ſo doch weſentlich das Werk der Empfindung, des unmittelbarſten Erlebniſſes. Daher es denn auch der ſteten Beobachtung der Natur und des Lebens, der ſteten Wechſelwirkung mit dieſem, daher es vor Allem begeiſternder Impulſe bedarf, welche ihr nur aus dem lebendigen Zuſammenhange mit der unmittelbar aus dem Leben der Zeit hervorgehenden Dichtung entſtehen können. Wie ſoll der Schauſpieler etwas ergreifend darſtellen können, wenn er für das, was er darſtellt, kein Herz, kein Intereſſe, keine lebendige Begeiſterung hat, wenn es ihn nicht ſelber im Innerſten bewegt und ergreift? Und was ſoll ihn ergreifen, wenn er gleichgültig iſt gegen das, was das Leben ſeiner eigenen Zeit bewegt und eben darum auch nach dramatiſchem Ausdrucke ringt? Es iſt ein Irrthum, daß die Schauſpielkunſt ſich ohne die Dichtung entwickeln könne. Die großen Schauſpieler, welche Shakeſpeare vorfand, hatten ſich unter den Impulſen der Marlow'ſchen und Green'ſchen Dichtung entwickelt. Molière wuchs an den Stücken der italieniſchen und ſpaniſchen Dichter und ſeinen eigenen poetiſchen Werken empor. Auf die Schröder'ſche Zeit wirkten die Ueberſetzungen der Franzoſen und Engländer, wirkten vor allem Shakeſpeare, Holberg, Diderot,

Leſſing! Welche aufregende Wirkung mußte zu ſeiner Zeit nicht ein einziges Stück wie „Sara Sampſon“ auf die ganze ſchauſpieleriſche Darſtellungskunſt ausüben! Und heute glaubt man einen geſunkenen Zuſtand der Bühne mit der Bildung von bloßen Akademien beheben zu können? Man gehe den Urſachen dieſes Zuſtandes nach, man ſtelle die verlorengegangene Gemeinſamkeit der Intereſſen des einzelnen Schauſpielers mit der Bühne, den lebendigen Zuſammenhang zwiſchen dieſer und der Dichtung wieder her, man hauche in dieſe kalt auseinanderlaufenden, nur auf den perſönlichen Vortheil gerichteten Intereſſen eine auf ein gemeinſames großes künſtleriſches Ziel gerichtete Begeiſterung und man wird für die Entwicklung und Hebung dieſer Kunſt unendlich mehr leiſten, als durch die Errichtung von Akademien. Und will man dies an einem Beiſpiel erläutert ſehen, ſo blicke man auf die Wirkungen, welche die Darſtellungen des kleinen Meiningen'ſchen Hoftheaters ausüben. So viel Einſeitiges in dem Kunſtprincipe, das dieſes verfolgt, auch immer liegen mag, das Eine erklärt dieſe Wirkungen vollſtändig, daß *ein* Wille, *ein* feſtes beharrliches Streben die Intereſſen der Darſteller ganz nur auf *ein* beſtimmtes großes künſtleriſches Ziel, auf die Herſtellung eines einheitlichen, von lebendiger Begeiſterung getragenen *Ganzen* zu lenken und mit ſich fortzureißen verſtand. Wer die Kunſt, wer das Theater nicht als ein bloßes Mittel einer flüchtigen Zerſtreuung auffaßt, ſondern ihre Wirkungen tiefer verfolgt und den bildſamen Einfluß erkennt, welchen ſie auf die Kräfte der Phantaſie und hierdurch auf das ganze geiſtige Leben des Menſchen auszuüben vermag, wer erkennt, daß in ihr eine der größten Culturmächte gelegen iſt, der wird ihre Pflege nicht blos für eine Angelegenheit fürſtlicher Muße, ſondern für das anſehen, für was ſie die Griechen in der Blüthezeit ihres Staatslebens hielten, für eine würdige Aufgabe der Lenker des Staats. Was einer der Weiſen China's, Ma-tuan-liu, von der Muſik ſagt, daß man an dem Charakter derſelben den Zuſtand des Reiches erkenne, dürfte wohl mit noch größerem Rechte von dem Theater geſagt werden.

Regiſter.

Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.

Académie française 116
Académie royale 125
Accent 208. 261. 271—72. 273 u. f.
Accentuation, ſ. Betonung
Accolti, Bernardo 101
Achäos 25
Acte, Eintheilung in 192
Adam de la Hale 72
Addiſon 154
Aeſchylos 18 u. f. 24. 26. 34. 43. 44. 236. 250
Afranius, L. 52
Agathon 25
Agonotheten 45
Akademien 68. 97. 100. 102
Akademiſches Drama 244
Alarcon, Juan Ruiz de 87
Albergati, Francesco 114
Alexis 35
Alfieri 112. 113. 156. 249
Allegorie 93. 65. 69. 134
Allegoriſches Drama 238 u. f. 243
Ambra, Francesco d' 105
Anapiesmata 43
Andrieux 130
Andronicus, Livius 47. 48. 52
Antheos 30
Antiphanes 35
Antiphon 26
Apollodoros 37
Apoſentos 90
Applaus 45. 293 u. f.
Araldo 104
Arbuscala 55
Archias 26
Archilogos 17
Aretino 104. 106. 254
Argumento 78
Arion 15
Arioſt 99. 102
Ariſtophanes 32—35. 237. 240. 244. 249
Ariſtoteles 35. 118. 222 u. f. f.
Arlechino 62. 106
Arouet, François Marie, gen. Voltaire 125—27. 249
Artieda, Rey de 79
Aſtydamas 25
Atta, Quinctius 52
Atellane 47. 52. 58. 253. 254. 258
Athmung 268—69. 273—74

Attius, Lucius 48—51
Auffenberg 173
Augier 132
Aulaeum 57
Aussprache 270
Ausstattungsstück 94. 197. 252. 253
Auto 78. 90. 94. 159
Autos al nacimiento 82. 86
Autos sacramentales 82. 85. 97. 240. 250
Ayrer 161

Babo 170
Baïf, Lazare de 115
Baillie, Joanna 156
Bale, John 135
Ballet 55. 90. 122. 253. 255. 259. 261. 285
Balletoper 261
Bartoli 97
Bassecourt, Claude de 117
Bathyllus 5. 250
Battuti, Gesellschaft der 66
Bauernfeld 178—79
Bazoche, Genossenschaft der 66. 68. 318
Beaumarchais 128
Beaumont, Francis 150—51
Beck 174
Begriffe, vom 186—87. 207—8. 209. 217—18
Behn, Aphra 154
Beil 174
Belcari, Feo 70
Belmont, Luis de 88
Beolco, Angelo, gen. Ruzante 106. 250
Betonung 91. 208—9. 256. 262. 271
Bettinelli, Saverio 110
Bewegung, körperl., s. Mimik
Bewegungen, allegorische, symbolische und malende 281 u. f.
Bharata, Muni 10
Bharabuti 10. 11
Bibbiena, Cardinal 103. 159
Björnson 181
Blüette 252
Boileau 97
Bon, Augusto 114
Bonarelli 109
Bonin, Gabriel 116
Boursault 124
Braunschweig, Julius von 161
Brawe 168
Brentano 175
Breton de los Herreros 98.
Bretzner 174
Brighella 106. 112
Brofferio, Angelo 114
Bronn, Rich. 150
Broschi, Carlo genannt Farinelli 97
Bruno, Giordano 108
Bühne 286. 299 u. f.
—, altenglische 138
—, griechische 41. 42
—, römische 57
—, spanische 89. 97
— der Mysterienspiele 67. 68
Bühnengebäude, griech. 42. 67
Bühnenleitung 291. 304 u. f.
Bulwer 156
Buonarotti, Michelangelo 109
Burbadge, Rich. 141
Bürgerliches Drama 251
Burleske 4. 82. 237. 240. 242. 253. 292
Byron 156

Cadahalso, José de 97
Calderon de la Barca 92—95. 174. 249. 250. 253.
Cambert 125
Camoens 53
Campistron 125
Cancer, Geronimo 96
Cañizares 96
Canti carnascialeschi 72

Canticum 47. 258. 260
Capitano glorioso 106
Carmontel 128
Carni 72
Cavalieri 109
Cazuela 90
Cecchi 105
Centlion, Suſanne 154
Centunculus 55. 62
Cervantes 79—80
Chapelain 116
Chapman 148. 149
Charaktergemälde 237
Charakterluſtſpiel 30. 38. 122
Charaktermasken 38. 285
Charakterſtücke, -dramen 6. 191. 251
Chénier 130
Chettle 149
Chionides 30
Chörilos 17
Chor, griechiſcher 15. 16. 17. 30. 39. 139. 206. 210. 248
—, römiſcher 16. 17
Choregie 39. 45
Chorführer 16. 298
Chorlieder 39. 40
Cienfuegos 98
Cintio, ſ. Giraldi
Claque 294
Claſſiſche, Begriff deſſ. 75. 230
Claſſiſches Drama 4. 118 u. f. 244. 249. 253
Clown 160
Colin d'Harville 130
Collier 154
Collin 173
Colman 155
Comedias de capa y espada 77. 81. 90. 197. 252. 256
— divinas 240. 250
— a fantasia 78
— de figuron 96. 97. 122. 252
— a noticia 78
Comedias de ruido und de teatro 77. 82. 90. 91. 197. 246. 253. 256
Comédie larmoyante 132. 242—44
Comédiens, Geſellſchaft der 68
Comella 98
Commedia dell' arte 55. 104. 106. 107. 110. 111. 250. 253. 255. 318
— erudita 68. 103. 104. 244. 253. 318
Comoedia mixta 51
— motoria 51
— praetexta 51. 52
— stataria 51
— tabernaria 52
— togata 51. 52
— trabeata 52
Comparſerie 300
Conflict, dramatiſcher 190
Congreve 154
Conquiſitores 58. 294
Continuität der Handlung 199
Conventionelle, das 214—15. 297
Conventionalismus 118. 126. 167. 214—15. 285.
Converſationsſtück 31. 252—53.
Corneille, Pierre 86. 97. 118—119. 125. 126. 163
—, Thomas 124. 125.
Corrales 89
Corſi, Jacopo 109
Coſtüm 17. 43. 44. 68. 89. 90. 280. 301
Couplet 258
Coupletpoſſe 260
Crebillon 125
Criminaliſtiſches Drama 253. 254
Cruz, Ramon de la 98
Cubilla de Aragon 96
Cueva, Juan de la 79

Dancourt 124.
Dalin 180

Dator ludi 58
Davenant 153
Decimen 85
Decoration 42. 89—91. 147. 153. 196—97. 182. u. f. 206. 246. 314 u. f.
Dekker, Thomas 148. 149
Delavigne, Caſimir 130
Deſignatores 58
Despéciers 115
Destouches 127
Desvanes 89
Deuteragoniſt 44
Deutlichkeit der Ausſprache 262. 270.
Dialekt 270
Diamante, Juan Batiſta 96
Dichter 192 u. f. 284 u. f. 305 u. f. 312
Dickens, gen. Boz 156
Diderot, Denis 127—28
Dionyſos d. ältere 26
Diozomata 41
Diphilos 37
Dithyrambos 15. 16
Dolce, Lodovico 105
Dramatiſche, das 182 u. f. 198
Dramaturg 288. 304. 311 u. f.
Dryden 53. 153—54
Dubelloy 127
Dufresny 124
Dumas, Alexandre, d. Vater 131
— —, d. Sohn 132. 250
Duché, François 124.
Dumb-show 6. 133—34. 255
Dupin, Aurora, genannt George Sand 131

Edwards, Richard 136
Eglantine, ſiehe Nazaire
Ehebruchsdrama 248. 250. 253. 254
Einheiten des Dramas, die drei 118. 194
Ekkyklema 43
Empfindſame Drama, das 242. 250
Empfindungsausdruck 264—66
Encina, Juan del 77. 90. 250
Enfans sans souci 66. 68
Engel, J. Jacob 168
Ennius 48
Enſemble, ſ. Zuſammenſpiel
Epeiſodion 39
Epimarchos 30.
Epiſche, das 188. 190
Epiſcher Charakter des Dramas 245
Etherege 154
Ethiſches Drama, das 242
Etienne, Ch. G. 130
Euates 30
Euphuismus 145
Eupolis 31. 32. 35
Euripides 18. 23—25. 33. 43. 105. 236
Eurenides 30
Ewald 180
Exodos 39
Expoſition des Dramas 192

Faliscus, Cincius 58
Familiendrama 6. 237. 251
Farce, Farſa 67. 68. 72. 77. 253. 292
Farinelli, ſ. Carlo Broschi
Farquhar 154
Faſtnachtsſpiele 134. 157. 158. 253
Favart 129
Feuillet, Octave 132
Feſtſpiele 253
Field, N. 150
Fieſta 82. 91. 253
Fiorillo, Silvio 106
Fletcher, John 150—51
Floriana 101
Follas 97
Foote, Samuel 155

Ford, John 150—51
Formalismus 212 u. f. 297
Foscolo, Ugo 113
Foſſe, Antoine de la 124
Freytag, Guſtav 179
Fuſelier 129

Ganaſa, Alberto 89
Ganaſſo, Giov. 159
Gang 279. 280
Garcio, Sancho 97
Garnin 116
Garrick 155
Gaſtſpiele 310
Geberdenſpiel, ſ. Mimik
Gelehrte Drama, das 253
Geiſtliche Schauſpiele, ſiehe kirchliche Schauſpiele
Gellert 165
Geloſi, Geſellſchaft der 121. 159
Geneſius 56
Gerichtsdrama 6. 253
Geſang 10. 13. 14 u. f. 29. 47. 108 u. f. 121. 129. 145. 193. 257 u. f. 274. 276
Geſangspoſſe 261
Geſte, ſ. Mimik
Gherardi 163.
Giraldi, Cintio 105
Giraud, Graf 114
Gluck 174. 175
Godinez, Felipe 88
Godofredus 63
Goethe 11. 169—71. 173—75. 177. 204. 211—13. 234. 236
Goldoni 110. 111. 114
Goldſmith 155.
Gonfalone, Geſellſchaft del 66
Gongora 81
Gongorismus 81
Gozzi 111. 112. 242
Gottesdrama, das 10
Gottſched 164
Grabbe 177. 250. 254
Gracioſo 53
Gregor von Nazianz 26. 62
Green, Robert 138—39. 145. 320
Grenelli 110
Greſſet 128.
Grévin, J. 116
Grillparzer 174—75
Groteske, das 221
Groto, Luigi 106
Gryphius 162
Guarini 108. 159
Guevara, Luis Velez de 86
Guillaume 117
Guſtav III. v. Schweden 180
Gutzkow 177. 308

Halm, Friedrich, ſiehe Münch-Bellinghauſen
Haltung, körperl. 279 u. f.
Hanswurſt, ſ. Spaßmacher
Hardy, Alex. 116
Harlekin, ſ. Spaßmacher
Harlekinade 253
Hauch 180
Haupt- und Staatsaction 164. 244. 253
Hebbel 177—78. 211. 249. 250. 254
Hebung und Senkung der Rede 273 u. f. f.
Heiberg 180
Heldendrama, ſ. das heroiſche Drama
Herder 169
Heroiſche Drama, das 10. 125. 251
Hertz, Henrik 180
Heywood, John 134. 250
—, Thomas 148
Hilarotragödie 52. 231. 240
Hiouen-Tſong 5
Hirtenſpiele 82. 86
Hiſtorien, ſ. hiſtoriſches Drama
Hiſtoriſche Drama, das 130. 137

Hiſtoriſche Wahrheit im Drama 203. 204. 312
Hiſtrionen 47. 71
Höfiſche Drama, das 253
Hofdrama, indiſches 11. 12. 253.
Hoftheater 308. 310. 317
Holberg 179—80. 320
Houwald 175
Hoz, Juan de la 96
Hroswitha 62. 156
Hugo, Victor 130—31. 250. 254
Humor 75. 230 u. f. 236
Hyporchem 15. 259
Hypoſcenion 41. 42

Jambe 30. 168. 211
Ibſen 181
Idealismus 212 u. f. 296 u. f.
Idealiſtiſche Darſtellungsweiſe 187 u. f. 296 u. f.
Idealiſtiſches Drama 238 u. f.
Idee 208. 212
Iffland 172. 249
Immermann 176. 250
Improglio 122
Interlude 71. 133—35. 143. 250
Intermezzo 122. 166
Intervalle 273 u. f.
Intriguenſtück 6. 38. 122. 251
Introito 78
Intronati, Academia degl' 105
Jig 143
Joculatoren 62. 71
Jodelle 68. 116. 250
Johnſon, Samuel 155
Jon 25
Jongleurs 65. 69. 71
Jonſon, Ben 141. 148. 149—50
Jouy, V. J. E. 130
Ironie 267

Kämpferſpiele 248
Kalidaſa 10—12
Kapellknaben, die königlichen (am engl. Hofe) 133. 134. 137
Karkinos 25
Kataſtrophe 192
Kellgrèn 180
Kemble 155
Kirchliche Drama, das 61 u. f. 82. 92. 94. 242. 243. 249.
Kleiſt, Heinr. v. 53. 176. 211. 250. 254
Klingemann 173
Klinger 168
Königsdrama, das indiſche 10. 251
Körner 173
Kommos 40
Komödie 29
Komödianten, engliſche 71. 159—161
Komiſche, das 221 u. f. f. 234
Komos 13. 29
Kordax 32. 259
Kotzebue 173—74. 199
Kothurn 44. 239
Krates 30. 31
Kratinos 31. 32. 35.
Kyd 145

Laberius 55
Lachauſſée, Nivelle de 127
Ländliche Drama, das 251
Lafontaine 125
Laharpe 127. 128
Langendijk 179
Laperouſe, Jean de 116
Laube, Heinrich 177
Laut, der 186. 207. 269
Lecocq 117
Lee 153
Léger, Louis 117
Legrand 121
Lehrhafte Drama, das 243
Leiſewitz 168
Leſecomité 306

Lemercier 130
Lenz 169
Leſage 128. 129
Leſedrama 286
Leſſing 53. 165—68. 211. 212. 244. 250. 320
Lictores 58
Lillo, George 154. 165. 167
Lily 137. 140. 145. 244. 253
Lindſay 135
Loa 78. 82
Lodge, Thomas 138
Löſung, dramatiſche 192
Logeion 42
Lohenſtein 162
Ludi Apollinares 56
— extraordinarii 56
— Megalenses 56
— plebei 57
— Romani 57
— stati 56
— votivi 56
Ludwig, Otto 178
Lulli 125
Luſtſpiel, das ſentimentale 232
—, das weinerliche 232
Luther 157
Luzan, Ignazio de 97
Lycoris 55
Lykophron 26
Lyriſche, das 187. 198
Lyriſcher Charakter des Dramas 244. 247

Macchiavelli 103. 104
Maccus 62
Märchenpoſſe 175. 240. 242. 251
Maffei 110
Mairet 117
Maleriſcher Charakter des Dramas 245. 293
Maliban, Caliſto y 101
Manier 214. 298
Manierirte, das 214. 297
Manzoni, Aleſſandro 113
Marchiſio, Stanisl. 114
Marenzio, Luca 109
Marivaux 128
Marlow, Chriſtopher 139—40. 145. 320
Marmontel 127. 129
Marſton 148. 149
Maſchinerie 42. 43. 89 u. f. 147. 197
Maske 5. 17. 44. 52. 56. 58. 239. 254. 279 u. f. 292
Maskenkomödie 106—7. 122. 134. 242. 253
Maß, ſiehe Metrum
Maſſinger 150—51
Maſtigaphoren 45
Mathieu, Pierre 117
Medici, Lorenzo di 72
Melampus 14
Melodrama 5. 129. 254. 260
Menander 36. 37
Mendoza, Antonio de 96
Metaſtaſio 110. 250
Metrik 208 u. f.
Metrum 256. 275
Meyer 170
Middleton 149
Mimen 52. 54. 55. 58. 240. 253—55. 258—60
Mimik 58. 90. 263. 264—66. 277 u. f. 281 u. f.
Mira de, Mescua 86
Molière, ſiehe Poquelin
Molina, Tirſo de, ſiehe Tellez
Montalvan 88
Monteverde 109
Monti 112
Montreux, Nicolas de 117
Moore 165
Moraliſirende Drama, das 243
Moralitäten 65—69. 133. 134. 137. 240. 249
Moratin 97. 98
Moreto 95—96
Moſen, Julius 177

Motiv, dramatiſches 189
Motivirung, dramatiſche 198. 232 u. f.
Motte-Fouqué, de la 175
Mozart 174. 261
Müller, Fr. 169
Müllner 175
Münch-Bellinghauſen, genannt Friedr. Halm 178
Mündlicher Vortrag, ſ. Redekunſt
Munday 149
Muſik 5. 91. 108 u. f. 121. 129. 206. 247. 256 u. f. 274
Muſſato, Albertino 102
Muſſet, Alfred de 131
Mylius 165
Myllos 30
Myſterienſpiele 4. 10. 12. 14. 65 u. f. 134. 240. 243. 258
Mythologiſches Drama 6. 94. 251

Nachahmung in der Kunſt und im Drama 200 u. f. 214. 238
Nachſpiele 258
Naevius, Cnejus 48. 51
Naharro, Pedro 89
Nardi 104
Naſarre, Blas 97
Naturalismus 212 u. f. 297
Naturwahrheit 127. 200 u. f. 214. 238
Nazaire, Philippe François, genannt l'Eglantine 128
Neuber, Karoline 164
Niccolini, G. B. 113
Nicolini 166
Normanniſche Dichtung 63. 64
Norton 136
Nota, Alberto 114
Notker 63
Noverre 259

Objective Darſtellungsweiſe 187
Octave 85
Oehlenſchläger 180
Oper 97. 108—10. 125. 153. 162. 163. 165. 166. 174. 240. 242. 250. 253. 257—62. 304
Operette 240. 253. 254. 261
Opitz, Martin 162
Orcheſter 299
Orcheſtra, griechiſche 40—52
—, römiſche 57
Organiſation, dramatiſche 232 u. f.
Origo 55
Orpheus 13. 14
Otway 153

Pacuvius 48. 51
Päan 15
Panard, François 129
Pantalon 106. 112
Pantomime 5. 6. 47. 54. 55. 58. 129. 134. 205. 249. 250. 253. 255. 259. 285
Parabaſe 31
Parabosco 105
Parados 40
Paradoi 41
Paraſcenion 42
Parodie 240
Paſos 78
Paſſion, Confrérie de la 66. 72
Pathologiſche Drama, das 243
Peel, George 138
Pellico, Silvio 113
Pepoli 112. 113
Peri 109
Periakten 43
Peripetie 193
Perrin 125
Petrarca 72. 99. 102.
Phantaſie 214. 241 u. f.
Phantaſtiſches Drama 242
Pherekrates 31
Philemon 37
Philipp IV. v. Spanien 88

Philippides 37
Philiſtio 55
Philokles 25
Philoſophiſche Drama, das 243
Phormis 30
Phrynichos 17. 31. 44. 250
Picard 130
Piccolomini 105
Pindaros 15. 16
Pindemonte 112. 113
Piron 128. 129
Planipedarien 52
Planipedes 55
Platen 176. 237. 242. 244. 250
Plaſtiſcher Charakter des Dramas 239. 245
Plautus 33. 52—54. 122. 123. 135
Poliziano 102
Pollo, Aſinius 51
Polos, 26
Ponſard 132
Poquelin, J. B., gen. Molière 33. 53. 121—24. 163. 320
Poſſe 38. 237. 242
Pradon 124
Praſtovana 11
Pratinas 17. 27. 249
Preisausſchreibungen 306
Probſt, Peter 158
Proſa 168. 210—12. 275—76
Prolog 11 193
Proſcenion 41. 42
Protagoniſt 44
Prothonius 58
Provençaliſche Dichtung 64. 115
Proverbes dramatiques 128. 131. 252
Prynne 152
Pſychologiſche Drama, das 243. 253.
Pulcinello 62
Pulpitum 57
Purva-Ranga 11
Puſchmann, Adam 158
Pyat 131
Pylades 55. 250

Quinault, Ph. 124. 125

Racine 120—21. 124. 126. 163
Räuberdrama, ſiehe criminaliſtiſches Drama
Raimund 242
Realismus 252 u. f. 296
Realiſtiſche Darſtellungsweiſe 187
Realiſtiſches Drama 238 u. f.
Recitation, ſ. Redekunſt
Rede, gebundene 272
Redekunſt 91. 209 u. f. 266 u. f. f. 271 u. f.
Redeton 271
Redondille 85
Regiſſeur 288. 304. 311 u. f.
Religiöſes Drama 242. 243
Renaiſſance 68. 76
Repertoir 305. 313 u. f.
Reynard 124
Rhinthon 52. 53. 250
Rhinthonica 47. 52. 250
Rhythmik 208
Rhythmus 256. 261. 271. 272 u. f.
Riario 73. 109. 258
Richelieu 119
Rinuccini 109. 162
Riquier, Guiraut 71
Ritterſtück 170. 251
Ritterthum 73. 74
Rojas 89
Rollen 290. 312
Rollenfächer 290. 311. 312
Rollenmonopol 291
Rollenſucht 290
Romantiſche, das 74 u. f. 230
Romantiſches Drama 4. 74 u. f. 101. 105. 113. 130 u. f. 137 u. f. 174 u. f. 181. 230. 244
Romantiſche Schule 174—76. 242. 250

Romanze 85
Roscius 58
Rosenplüt 157
Rosa, Martinez de la 98
Rost 165
Rotrou 53. 117
Rousseau 129
Row 153
Rowley 149. 151
Rucellai 105. 106
Rückert 177
Rueda, Lope de 78. 79
Rufus, Varius 51
Rührstück 243. 244. 248. 254
Rupaka 10
Ruzante, siehe Beolco

Sachs, Hans 157. 158. 161. 211
Sackville, Thomas 136
Salonstücke 251. 253
Sanchez, Miguel 88.
Sand, George, s. Aurora Dupin
Sannio 55
Sardou 133
Satire 100. 267
Satirisches Drama 245
Satura 47. 258. 259. 260
Satyrchor 16. 17
Satyros 26
Satyrspiel 16. 17. 27. 28. 231. 236. 241. 249
Satz (der Rede) 271
Saynetes 92. 98
Scapino 106
Scarron 124
Scene 41
Scenerie, siehe Decoration
Scenischer Apparat 299 u. f.
Scenische Ausstattung 312
Scenographie 246
Schäferspiele 77. 82. 108. 117. 159. 248. 251. 260
Schauerdrama 254
Schauplatz 299
Schauspiel 236. 237
Schauspieler 17. 26. 44—45. 55—58. 71. 72. 80. 89—91. 137. 159—61. 262 u. f. 309 u. f.
Schauspielhäuser 26. 40—42. 57. 67. 68. 73. 91. 97. 137.
Schauspielkunst 205 u. f. 262 u. f.
Schicksalsdrama 175. 251. 252. 254
Schiller 171—74. 177. 211. 212.
Schlegel, Aug. Wilh. 175—76
—, Friedrich 175—76
—, Joh. Elias 165
Schlüpfrige Lustspiel, das 254
Schröder 151. 172. 320
Schubladenstück 123. 252
Schulkomödie 157. 244
Schwank 253
Schwebemaschine 43
Scribe 132
Secco, Nicolo 105
Secundus, Pomponius 51
Sedley 154
Seneca 48. 49—51. 102. 120. 139
Sensationsdrama 132. 251
Sentimentales Drama, siehe d. empfindsame Dr.
Shadwell 154
Shakespeare 7. 10. 105. 126. 131. 140—49. 150. 165. 177. 194. 195. 198. 199. 201. 204. 211. 212. 213. 225 u. f. 234. 236. 237. 250. 278. 286. 316. 320
Sheridan 155
Siddons, Mrs. 156
Siebengestirn, das tragische 26
Siebengestirn, Verein des poetischen 116
Sikinnis 28
Simonides 15
Singballet 259. 260
Singspiel 260

Siparium 58
Sittengemälde, dramatiſches 122. 251
Situationsſtück 251. 252
Soccus 44
Sociale Drama, das 248. 249. 253
Solis, Antonio de 96
Sonett 85
Sophokles 18. 19. 21—23. 24. 26. 43. 44. 284
Sophron 31. 54. 250. 252. 258
Sourdéac 125
Spaßmacher 161. 164. 237. 292
Spektakelſtück 253
Speroni, Speron 106
Spielhonorare 291
Sprache im Allgemeinen 186. 209. 269
Sprache, dramatiſche 207 u. f.
Sprache des Schauſpielers 263. 266 u. f.
Stadttheater 317
Staſima 40
Statius, Cäcilius 52
Steele, R. 155
Stegreifſpiel 30. 74. 106—7. 134. 164. 205. 256. 285.
Steſichoros 15
Steigenteſch 174
St. Gelais 115
Stil, dramatiſcher 198 u. f. 214—15. 296 u. f.
Streitrede des attiſchen Dramas 16
Stumme Spiel, das 289
St. Ybars 132
Subjective Darſtellungsweiſe 187
Suſarion 30
Symboliſche Drama, das 238 u. f.
Syrus, Publius 55.

Taborini 159
Taletes 15
Tantième 307 u. f.
Tanz 10. 15. 28. 32. 47. 55. 90. 91
Tanzlied 258. 259
Tartaglia 106. 112
Taſſo 100. 106. 108. 159
Technik, künſtleriſche 214
Tellez, Gabriel, gen. Tirſo de Molina 84. 86—87
Tempo der Rede 256. 262. 273 u. f.
Tendenzdrama 117. 126. 128. 168. 249.
Terentius Afer, Publius 54. 62. 63. 122. 135. 253
Terzine 85
Teſſera 57
Teſti 109
Tetralogie 17. 21. 27
Theater 298 u. f.
Theaterakademien 320. 321
Theaterbeamte 45. 58
Theatergebäude, ſiehe Schauſpielhäuſer
Theaterverwaltung 301 u. f.
Theater von Blackfriars 137
Théâtre de la foire 121
— de l'Opéra 128
— du marais 121
— français 128
— illustre 121
— italien 128
Theobald 155
Theodora 56
Theodoros 26
Theokrit 31
Theologeion 43
Thespis 16. 17. 44. 249
Thymele 17. 41
Tieck 150. 175. 237. 242. 250
Titinius, Quinct. 52
Toa-ſeedrama 6
Ton 186. 209. 263. 270. 273 u. f.
Tonadilla 97

Tonfarbe 209. 256. 273 u. f.
Torring 170
Toutain, Ch. 116
Traditionelle, das, im Drama 214
Tragikomödie 28. 231. 236. 241
Tragiſche, das 221 u. f. 235
Tragoedia crepidata 48 u. f.
Tragoedia praetexta 48 u. f.
Traveſtie 240
Trilogie 20. 21. 27
Triſſino 105. 250
Tritagoniſt 44
Troupe de Monsieur 122
Trouvères 63. 65. 71. 72. 115
Truffaldino 112

Udall, Nicholas 135
Upa-rûpaka 10

Vanbrugh 154
Varano, Alfonſo 110
Vaudeville 121. 129. 260
Vecchio, Orazio 109
Vega, Lope de 80. 83—86. 93. 119. 246
Velthen 163
Verbrecherdrama, ſiehe criminaliſtiſches Drama
Vers 210 u. f. 275—76
Verwandlungsſtück 253
Vicente, Gil 77. 90
Viduſchaka 11
Vigny, Alfred de 131
Villancica 90
Villi, Abbate 112. 114
Villiers 154
Virtuoſenthum 291
Virues, Chriſtoval de 79
Vita 11
Volksſtück 251. 253
Voltaire, ſiehe Arouet
Voltz, Hans 157
Vondel, van den 179
Vorſpiel 257—59
Vorzimmertragödie 120

Wagner, Richard 261
Wallenberg 180
Wandertruppe 161 u. f. 317
Weber, Carl Maria v. 261
Webſter, John 149. 151
Weihnachtsſpiele 77. 82
Weinerliches Drama 243
Weiſe, Chr. Felix 165
Weiße, Schulrector 162
Wenti 5
Werner, Zacharias 175
Wicherley 154
Wickram, Jörg 158
Wild, Sebaſtian 158
Wohllaut 273
Wortlaut 207. 269
Wortſinn 207. 269

Yriarte 98

Zamora 96
Zarate 98
Zauberpoſſe 240. 253
Zeno, Apoſtolo 109
Zorrilla, José 98
Zuſammenſpiel 287. 288 u. f.
Zweck des Dramas 215 u. f.
Zwiſchenſpiele 257—59
Zwiſchenvorhang 199. 315—16.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

PROF. H. G. FIEDL

Weber's Illustrirte Katechismen

Katechismus der Dramaturgie.

Von

Robert Prölß.

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.